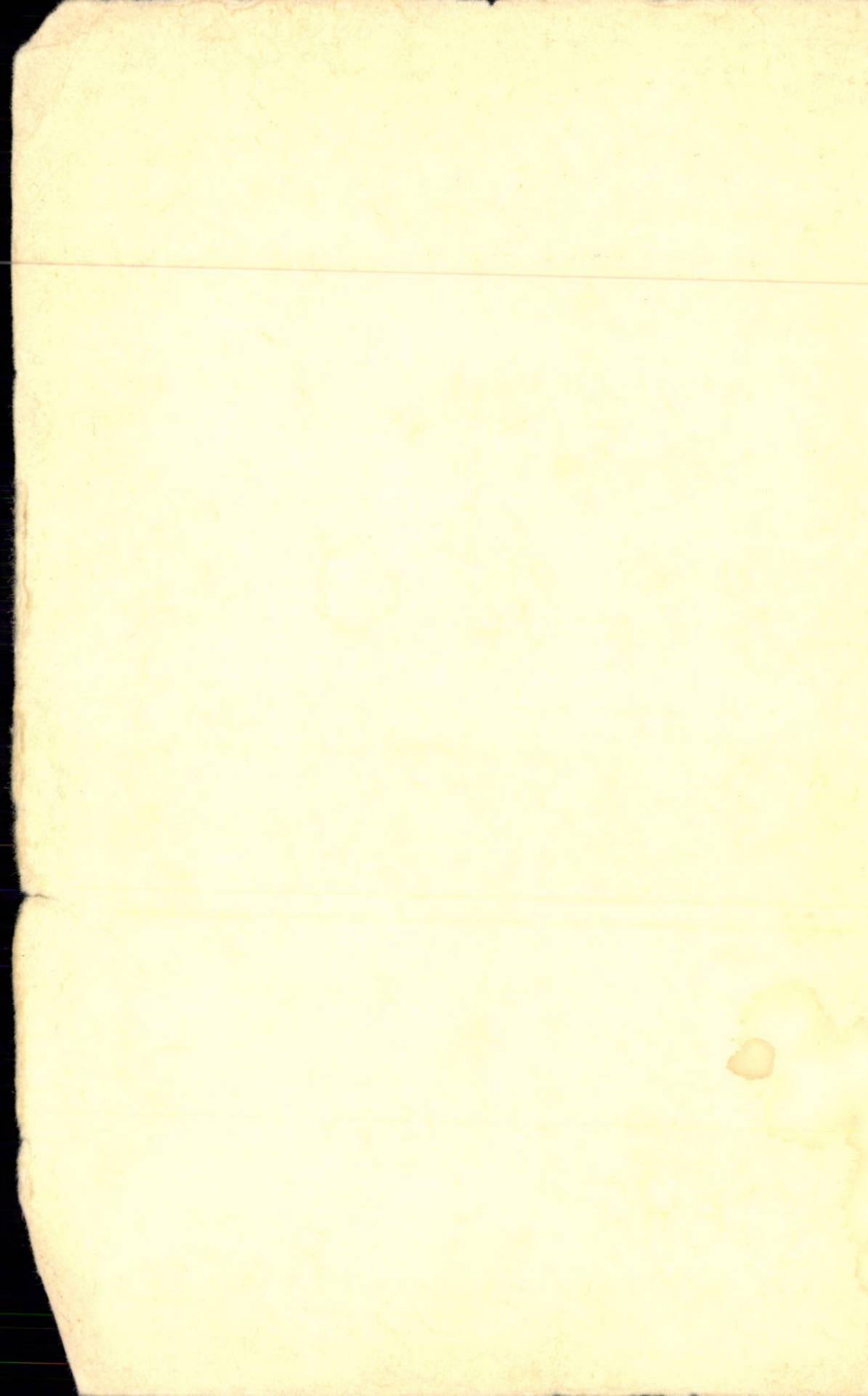
GEORGE CĂLINESCU

Principii de estetică



G. Călinescu

ITURA PENTRU LITERATURĂ



GEORGE
CĂLINESCU

Principii de estetică

COPERTA

Val. Munteanu

m

George Călinescu

Principii de estetică



1968
Editura pentru Literatură • București

Cu o prefaţă de
ION PASCADI

După Maiorescu, Gherea, Vianu, includerea unui volum Călinescu în colecţia „Minerva" era necesară pentru a întregi imaginea procesului de dezvoltare şi afirmare a gîndirii estetice româneşti. Deşi nu a compus un tratat de specialitate, G. Călinescu şi-a formulat atitudinea faţă de problemele cardinale ale creaţiei artistice în numeroase articole şi eseuri, dintre care numai două mai substanţiale (*Curs de poezie* şi *Tehnica criticii...*) formaseră volumul din 1939, luat ca bază pentru alcătuirea celui de faţă. Mult îmbogăţit, prezentul volum încearcă să grupeze laolaltă toate acele texte cu un caracter preponderent teoretic, în stare să conducă spre o reprezentare reală, concretă a viziunii estetice călinesciene. O bună parte dintre titluri sînt reproduse din periodice, avînd un aspect ca şi inedit pentru marele public. Chiar texte cunoscute apar aici cu importante adaosuri : *Tehnica criticii...* a fost completat cu un al treilea capitol tipărit numai în revistă la timpul respectiv, *Sensul clasicismului* este însoţit de un post-scriptum manuscris, iar *Universul poeziei* şi *Poezia „realelor"* se reproduc după manuscris, corectîndu-se astfel numeroase erori de tipar. Gruparea materialului din *Addenda* s-a făcut după criterii tematice, în scopul unei consultări mai edificatoare. Pentru cei interesaţi de succesiunea cronologică, toate indicaţiile bibliografice de rigoare se găsesc în notele de la finele volumului. Selecţia şi ordonarea textelor aparţin lui Geo Şerban, iar îngrijirea lor s-a făcut în redacţie de către Andrei Rusu.

GEORGE CĂLINESCU

PREFAȚĂ

Cunoscînd personalitatea proteică a lui G. Călinescu, cititorul nu se va mira desigur întîlnind la un loc studii și articole atît de diverse, cum sînt fals-didacticul *Curs de poezie* și sintetica străbatere a istoriei literaturii române care este *Domina bona*, eseul documentat pînă la prețiozitate despre *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* și surprinzătoarea inventariere a *Universului poeziei*, pledoaria aproape patetică din *Critică și creație* și caracterizarea de o uimitoare finețe și exactitate din *Clasicism, romantism, baroc.*

În toate acestea, ca și în articolele sau studiile care le însoțesc în prezentul volum, se regăsesc, în moduri extrem de variate, aceeași mobilitate și vioiciune a spiritului, același inegalabil simț al nuanțelor bazat pe o erudiție fabuloasă, spontaneitatea unită cu capacitatea de a înălța construcții dintre cele mai originale, din materiale care păreau de mult istovite sau prea puțin potrivite pentru a declanșa un șoc emotiv de înaltă intelectualitate. Cu toate deosebirile existente între ele, lucrările cuprinse în prezentul volum lasă să se întrevadă spiritul clasic al arhitectului Ioanide, care imaginează construcții mărețe amplasate în spații vaste îndemnînd la plimbări pline de farmec printre palate și edificii publice, cu scurte popasuri la micile portice sau fîntîni cu rost pur decorativ, în aceeași calmă și echilibrată compoziție. Măsura clasică prezentă peste tot nu exclude însă nici zvîcnirea romantică a ideilor, nici ornamentul baroc cu aparentă gratuitate al unor detalii, nici surpriza imprevizibilă a dicteului suprarealist, proprie tonului relatării.

Nu mă îndoiesc că ar fi fost posibilă introducerea și a altor studii sau articole, ca și scoaterea unora dintre cele existente sau modificarea

grupării lor, tocmai pentru că opera lui Călinescu este atît de străină prin însăşi natura ei spiritului de sistem sau clasificării ordonate pe genuri şi specii definite. La fel cu marele creator care depăşeşte şcolăreasca împărţire în domenii lipsite de comunicaţie între ele, situîndu-se deasupra lor, lucrările cuprinse în acest volum se lasă greu catalogate şi prin urmare orice sistematizare poate părea arbitrară. Ni se pare însă că ele sînt semnificative pentru viziunea teoretică a autorului lor şi că, dincolo de unele mărunte inconsecvenţe, explicabile într-o activitate atît de multilaterală şi îndelungată, ele exprimă un profil spiritual unitar purtînd o pecete stilistică care, deşi reconstituie într-un sens întreaga istorie a artei, rămîne totuşi extrem de personală şi greu imitabilă.

Cum se justifică însă titlul *Principii de estetică* sub care au fost reunite studiile şi articolele din acest volum? Se ştie doar că G. Călinescu a intitulat astfel cursul său de poezie apărut în 1939 din considerente mai mult practice, din cîmpul tipografiei, arătînd însă că nu-l consideră de loc nepotrivit: „Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esenţa artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducţie, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta." Credem că nu trădăm spiritul călinescian încercînd să descifrăm principiile estetice care pot fi regăsite în întreaga sa operă şi care în lucrările adunate în această carte apar mai evidente, chiar dacă nu iau întotdeauna o formă explicită, directă.

Se va spune poate că o asemenea încercare de a-l transforma pe G. Călinescu în estetician este nepotrivită, cunoscut fiind faptul că el a negat caracterul de ştiinţă al esteticii, arătînd că ea nu poate oferi norme general valabile, nu are obiect propriu şi s-a născut de fapt din frigiditatea unor intelectuali incapabili de emoţii artistice autentice. Chiar dacă din punctul nostru de vedere aceste opinii pot fi discutate şi un consens al teoreticienilor în această privinţă nu există nici astăzi, nu vedem de ce valoroasele observaţii estetice prezente în întreaga operă călinesciană ar trebui repudiate sau scăpate din vedere numai pentru că nu se prezintă cu pretenţia cuvîntului ultim al ştiinţei şi pentru că nu-şi arogă singure obiectivitatea absolută şi rigoarea de netăgăduit. Oare nu are de altfel dreptate Călinescu să se teamă de patul procustian al unor canoane şi să prefere — chiar exagerînd uneori — generalizarea asupra unui caz individual, întrucît „norma" pe care o descoperim în estetică aparţine operei şi e valabilă numai pentru ea? Iar consideraţiile mai generale pe care le extrage nu-şi au mai

multă soliditate dacă se feresc de orice apriorism, pentru a nu lăsă impresia că se prescriu canoane obligatorii ?

Din acest punct de vedere credem că adevărul nu are decît de cîştigat şi o estetică *aposteriori* cum este cea practicată de G. Călinescu este în fapt mult mai aproape de ştiinţă decît încercările de a prezice şi norma creaţia. Subscriem în acest sens la afirmaţia sa : „Atitudinea normativă e îndreptăţită numai la critic, ca o simbolizare a criteriului de valoare, de altfel cu totul empiric, nu şi la estetician, care trebuie să ajungă la un concept al artei din examinarea obiectivă a fenomenelor de artă ca obiecte" (*Adevărul literar şi artistic*, 15 noiembrie 1936). Din această precizare nu trebuie trasă concluzia unei neutralităţi axiologice absolute pe care ar profesa-o esteticianul, deşi el se fereşte să glorifice sau să osîndească o anumită şcoală sau formulă artistică, mulţumindu-se să extragă din ele o experienţă. Revine însă criticului şi istoricului literar obligaţia de a formula judecăţi de valoare individuale şi de a vedea totul printr-o prismă axiologică, stabilind ierarhii şi scări de valori, iar în întinsa şi monumentala sa activitate pe acest tărîm G. Călinescu a dovedit o remarcabilă intuiţie.

Nu avem oare de-a face însă, cum se crede adesea, cu un mare critic, fin şi subtil interpret al concretului, lipsit însă de virtuţile unui teoretician şi de pasiunea către abstracţie ? Credem că volumul de faţă, împreună cu *Ulysse* — recent apărut — sînt o excelentă dovadă a aptitudinilor speculative ale criticului. E drept, nu întotdeauna întîlnim opinii inedite, iar formulările nu excelează uneori prin rigoare, dar forţa sa sintetică şi asociativă este uimitoare, plasticitatea expresiei de o înaltă ţinută intelectuală, modul în care redescoperă uneori adevăruri generale atît de propriu şi convingător, încît acestea se impun cu o autoritate greu de egalat.

Contribuţia lui G. Călinescu la istoria esteticii româneşti trebuie căutată credem în primul rînd în străduinţa încununată de succes de a afirma atît pe planul teoriei cît şi pe cel al unei prodigioase activităţi practice rolul hotărîtor al criteriului estetic în artă, fără a lăsa o clipă loc purismului autonomist, ci dimpotrivă punînd opera într-o permanentă relaţie cu întreaga cultură, cu viaţa în genere. Reabilitînd din punct de vedere ştiinţific inefabilul artei, esteticianul s-a transformat pe rînd în sociolog, psiholog, istoric, folclorist, atacînd astfel opera din toate părţile şi dovedind că a-i recunoaşte specificitatea nu înseamnă a o izola de orice priviri din afara ei. După cum vom vedea, una dintre cele mai convingătoare filipici adresate estetismului şi formalismului o reprezintă tocmai opera teoretică şi practică a aceluia pentru care criteriul estetic era pus pe primul loc, iar cultul formei făcea parte

obligatorie din perspectiva înţelegerii adecvate a artei. Vom putea neglija atunci unele formulări care în focul polemicii apar unilateralizatoare, pentru a ne înscrie în perspectiva de totalitate pe care o propune opera, observînd totodată clarificările şi corectările pe care timpul le aduce unor opinii incomplete sau confuz exprimate.

În scopul reliefării principiilor cuprinse în opera lui G. Călinescu, ne luăm îngăduinţa unei optici teoretice mai sistematice, chiar dacă prin aceasta nu vom putea surprinde întotdeauna clocotul viu al concretului şi efervescenţa sa plastică. Ne îndeamnă la aceasta nădejdea de a dezvălui admiratorilor săi o faţă poate mai puţin cunoscută : cea a esteticianului.

*

Opiniile estetice apar în modul cel mai direct atunci cînd este vorba de definirea unor concepte ca frumos, artă, ideal, valoare, creaţie. G. Călinescu nu porneşte însă decît rareori la această operaţie analitică, la el speculaţia estetică fiind inextricabil legată de un context în care locul principal îl ocupă OPERA, iar consideraţiile pe care le face îşi propun să ofere doar nişte pseudoprecepte, fără nici o urmare practică directă.

Nu există astfel pentru el un frumos obiectiv de conţinut, care unit cu un frumos obiectiv de expresie să dea un frumos artistic, pentru că condiţiile sale absolute şi obiective nu pot fi fixate. În fapt, „cine nu are talent poate să urmeze oricît condiţiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuşi are talent îşi va uşura găsirea momentului liric celui mai ascuţit, dacă există virtual în el, cunoscînd modalităţile nenumărate ale liricii" *(Curs de poezie)*. Întregul său curs de poezie este în acest sens mai mult o enumerare a modalităţilor posibile decît o încercare de a le ierarhiza, ceea ce nu-l va împiedica să formuleze opinii destul de categorice atunci cînd va fi vorba de a despărţi arta de non-artă.

Caracterul de produs uman al frumosului artistic nu-i răpeşte specificitatea, condiţiile proprii, deşi ea se integrează în ansamblul ideologic, ceea ce elimină fantasticul absolut, iraţional în explicarea apariţiei sale. Sensul pe care-l dă autonomismului apare formulat cu toată claritatea atunci cînd el spune că „frumuseţea artistică e produs al omului şi cuprinde o idee, fiind propriu omului în urma cerebralizării lui să continue opera naturii. Putem foarte bine afirma în numele lui Karl Marx că arta e «autonomă», ceea ce nu are nimic de-a face cu aşa-zisa puritate a artei şi segregare a ei de viaţă. Arta e un mod de

viață, reflectînd realitatea sub speța universalului, dar e artă, adică altceva decît produsul fizicește util" (*Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 234).

Străduindu-se să distingă specificitatea artei, Călinescu se va arăta sceptic față de regulile și preceptele propuse aprioric și în acest sens el trage concluzia că idealul, ca expresie a lor, este de fapt în continuă fluctuație, fiind sinonim cu moda, în timp ce numai valorile artei rămîn permanente. Afirmația, deși conține mult adevăr, ni se pare exagerată, cu atît mai mult cu cît distincția dintre caracterul fluctuant al idealului și cel permanent al valorilor ni se pare nefondată. De altfel, Călinescu, respingînd relativismul total al teoriei mutațiilor valorilor estetice a lui Lovinescu, va observa că valoarea stă înlănțuită la rîndul ei în cea mai dură contingență. Distincția concretă pe care o face esteticianul merită însă a fi reținută, întrucît, după cum arată el pe drept cuvînt, timpul n-a înăbușit rezonanța *Iliadei*, a *Divinei Comedii* sau a lui *Faust*, dar astăzi nu mai scrie nimeni epopei sau poeme filozofice, după cum, deși traducem pe Horațiu sau reprezentăm pe Shakespeare, scriem poezie pură și năzuim spre un teatru de idei.

Concepția sa generală despre valoare stă sub semnul subiectivismului post-kantian, care nu recunoștea constituirea ei social-obiectivă în procesul practicii, punct de vedere evident criticabil. Observațiile sale privitoare la rolul deosebit al momentului axiologic în nașterea emoției estetice sînt însă perfect întemeiate, întrucît, atîta vreme cît nu dăm o valoare operei, admițînd-o ca un produs posibil al propriei noastre activități creatoare, nu depășim stadiul emoției psihologice.

Militînd pentru o istorie literară întemeiată pe o ierarhie judicioasă a valorilor, Călinescu se va ridica împotriva „conținutismului", care în diferite momente a dus la neglijarea specificului axiologic al artei : „Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate — arată el. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic slab ar fi mai bun decît o poezie erotică bună" (*Curs de poezie*). Pe aceleași baze va preciza el mai tîrziu raporturile ideologiei cu arta : „Ideologia unei opere capătă consistență pe măsura valorii artistice și, în consecință, reclamăm de la autorul cu talent mai mult travaliu artistic. Încolo nu ne putem amesteca în lucrările de laborator. Iar în materie estetică un lucru e stabilit. Facultatea care prezidă la creație e *fantezia artistică*, iar nu reflecția" (*Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 404).

Sublinierea unor asemenea replici îndreptate împotriva conceptualismului este extrem de importantă pentru că de fapt opera nu conține nici o idee ca atare, nici abstractă nici concretă, ci numai o anumită

atitudine. În operă nu vom descoperi concepte simbolizate, ci avem numai impresia că artistul spune ceva. Dacă am regăsi conceptele ca atare, am ieşi din cîmpul artei, care este aparenţă. Desigur, dacă teoretic în contemplarea artei ne abstragem de la orice conţinut, autorul ca om şi eroii au şi trebuie să aibă o tendinţă, adică o atitudine în viaţă, întrucît altfel nu sînt vii. „Condiţia este ca viaţa să se subordoneze creaţiunii. Creatorul trebuie lăsat să trăiască, dar în acelaşi timp să fie învăţat a se întoarce asupra lui însuşi, făcîndu-şi obiect de contemplare din propriul subiect. Puriştii au combătut tradiţionalismul prin impasibilitate. Noi credem dimpotrivă că atitudinea trebuie provocată pînă la exaltarea subiectului, pînă la cea mai mare intensitate de viaţă, apoi neutralizată prin examenul formal de valoare" (*Adevărul literar şi artistic* din 7 iulie 1938).

Procesul creaţiei este deci funciarmente axiologic, el presupune o valorificare estetică individuală, al cărei rezultat — opera — constituie o realitate nouă, calitativ diferită, izvorîtă din viaţă, dar opusă ei. Nu credem că valoarea ei ar putea fi surprinsă numai cu ajutorul unui examen formal, şi de altfel monumentala *Istorie a literaturii române* (1941) operează cu criterii complexe atît în clasificarea cît şi în analiza operelor.

Cît de variate pot fi criteriile prin prisma cărora poate fi analizată literatura o dovedesc apoi cu prisosinţă eseuri ca *Domina bona* sau *Poezia „realelor"*, cuprinse în prezentul volum. Pornind de la ideea de aristocraţie în plan psiho-sociologic în primul caz şi de la distincţia dintre poezie idealistă şi poezie realistă în al doilea, Călinescu străbate cu uşurinţă domenii atît de variate ca opera lui Caragiale şi Creangă, teoria formelor fără fond, basmul, poezia pastorală, particularităţile literaturii despre bărbaţi, femei, copii, implicaţiile estetice ale unor situaţii psihologice etc., pentru a trage apoi concluzii de valoare asupra unei mari părţi a literaturii române, împletite cu reflexe comparatiste scînteietoare. Este adevărat că perspectiva concret-istorică lipseşte, dar trebuie să observăm că G. Călinescu îşi propusese în mod deliberat o optică general umană : „Este de la sine înţeles că vorbim de un 1848 himeric, din ficţiunea literară, că nu facem aci politică istorică ci politica eroilor absoluţi de literatură, care au psihologia, sociologia, instituţiile lor proprii, condiţionînd relaţiile epice. Alături de caracterologie există o tipologie socială veşnică" (*Jurnalul literar*, nr. 2, 1947).

În toate aceste cazuri unghiul de vedere axiologic este prezent în mod firesc, fără însă ca el să ducă la normativism. Clasa socială, naţionalitatea, ideologia nu pătrund în literatură în mod direct ci filtrat, iar în opera autentică prezenţa lor nu este rezultatul unei dorinţe

subiectiviste ci un produs firesc. În acest sens — după cum arată esteticianul român în altă parte — „naționalitatea în cultură este o noțiune fără nici o valoare normativă. A compune poezii în mod național, a picta național, a construi național înseamnă a crea după intuițiile subiective ale cutărui și cutărui ideolog, introducînd în operă anumite note materiale și uitînd că specificul național constă în calitatea organelor de percepere a universului. Cine creează cu adevărat creează întotdeauna *specific*, după cum apa pusă într-un vas ia întotdeauna forma vasului. Cuvîntul «trebuie» n-are ce căuta într-o cercetare obiectivă asupra culturii" *(Adevărul literar și artistic*, 13 aug. 1933).

Nota distinctivă a creației de valori artistice este prin urmare spontaneitatea, firescul, ponderea mare a subiectivității, care nu exclude însă intervenția rațiunii clarificatoare, caracterul de convenție al artei, influența condițiilor creației. Dacă acestora din urmă Călinescu le acordă o mai mică însemnătate, rolul lor este luat în considerare mai ales prin punerea problemei rolului generației în cultură, a curentelor și orientărilor apărute în condiții și pe baza unei problematici relativ similare. Nu este vorba aici de simpla naștere fiziologică, întrucît aceasta nu va atrage și contemporaneitatea autentică, ci de una spirituală. Contemporanii unei generații pot avea astfel adesea geografii și timpuri total deosebite, întrucît în cultură ne naștem de fapt atunci cînd luăm contact cu problemele. Așa se poate întîmpla ca un Goethe, care la 50 de ani era încă necomplet și tînăr, să fie contemporan cu Schiller, ca un Arghezi să nu poată fi trimis la generația lui biologică pe care o depășește cu mult.

Într-o asemenea viziune asupra condițiilor creației întîlnim o tratare incompletă a ansamblului material și spiritual, dar analizele concrete se vor dovedi mult mai bogate și plastice în reprezentarea acestuia. Este magistral de pildă portretul pe care Călinescu îl face lui Maiorescu — țăranul care încearcă să intre direct în lumea conservatorilor sărind peste clasa burgheză — iar observațiile sale, departe de a se opri la detaliul biografic, vizează implicit condițiile sociale, care explică o anumită atitudine ideologică și estetică.

În procesul clarificării concepțiilor sale filozofice și sociologice, explicațiile lui Călinescu, întemeiate pe aceeași artă a interpretării plastice și profund personale a fenomenului literar, cîștigă în rigurozitate. Volumul său *Estetica basmului* (1965), studiul *Arta literară în folclor*, ca de altfel toate studiile și articolele scrise în ultimii ani ai vieții, sînt semnificative în acest sens. Cercetarea specificului creației populare, a deosebirilor ei de creația cultă îi prilejuiesc și observații cu valabilitate generală, nu lipsite de fine și subtile nuanțări îndreptate

împotriva simplismului: „În linii generale, ca orice poezie, o baladă este axată pe o situaţie etern umană, rezultată din sau adaptată unui conflict de clasă, aparent sau disimulat, corespunzător unui moment istoric. Studiul eternului făcut prin examenul oglindirii raportului dintre bază şi suprastructură este primordial... Tematologia este tolerabilă, dacă ajută la fixarea condiţiilor materiale, altfel, atît în literatura cultă cît şi în folclor, e o petrecere profesorală care ameţeşte ca opiul şi face pe cel care-i cade victimă să se înece într-un vis monstruos" (*Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Acad., 1964, p. 216).

După cum se poate vedea, esteticianul român se ridică aici împotriva abuzului sociologist în explicarea artei, care, nereuşind s-o interpreteze prin prisma propriei sale naturi, aglomerează detalii exterioare, nesemnificative atît pentru actul creator cît şi pentru surprinderea valorilor în ceea ce au unic şi irepetabil. Creaţia, determinată de condiţii sau factori materiali şi spirituali, rămîne „o clarificare a unei ordine întrevăzute în natură, este natura raţionalizată, devenită inteligibilă şi exemplară. Ceea ce te izbeşte într-o adevărată operă de artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia spontaneităţii" (*Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 320).

În urma acestui proces, opera ca produs finit se înfăţişează ca o realitate proprie, care, deşi îşi are izvorul într-o realitate primordială, s-a distanţat de ea în aşa fel încît nu putem vorbi de o simplă „redare", iar adevărul artistic — veridicitatea provenind din corespondenţa cu realul — capătă aici o formă proprie, cea a verosimilităţii. În acest sens excesul de sinceritate şi adevăr ajunge să trădeze arta, duce la dispariţia caracterului ei de surpriză, o lipseşte de personalitate distinctă, făcînd-o să se confunde cu viaţa.

Opera de artă — produs al creaţiei — trebuie să posede o structură relativ autonomă şi un sens propriu, care nu poate apărea la prima vedere celui ce receptează arta. Formulîndu-şi şi în această privinţă opiniile cu grija de a nu impune reguli, Călinescu exprimă această idee cu precauţie teoretică: „Pseudopreceptul nostru este prin urmare acesta: *Observaţia în proză şi sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obişnuit.* Un roman nu e un jurnal, o colecţie de fapte, ci o suprarealitate, a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamaţii şi viziuni, ci o organizaţiune care depăşeşte părţile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă, sînt contrare spiritului creaţiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viaţă, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mişcare atît de realistă încît din intenţia de adevăr şi expresivitate distruge mecanica,

ucide dansul însuşi, care nu e o imitaţie a realităţii ci o realitate din cîmpul conduitelor umane" (*Curs de poezie*, p. 32).

Actul creator individual nu se desfăşoară însă la voia întîmplării, în afara contextului axiologic şi lipsit de legătură cu tradiţia pe care o continuă. Distingînd cu subtilitate între tradiţie şi tradiţionalism, primul ca o formă a continuităţii obiective, manifestate spontan, cel de-al doilea ca o manifestare arbitrară a unui teoretician care încearcă să oblige creaţia de a urma o cale sau alta, Călinescu va critica în *Echilibrul între antiteze* caracterul oţios şi inutil al opoziţiei dintre tradiţionalism şi modernism. Imitaţia servilă ducînd la manieră, iar continuarea firească a tradiţiei prin adaptarea la sufletul actual la o poetică modernă, continuitatea şi discontinuitatea sînt indisolubil legate: „Într-un caz sau altul avem înainte un produs al actualităţii care pentru a fi tradiţional trebuie să devină actual şi fiind actual implică o continuitate istorică". Dintr-o asemenea perspectivă profund dialectică va analiza criticul şi istoricul literar atît evoluţia literaturii române cît şi producţiile ei mai recente. Păstrîndu-ne în planul concepţiilor estetice, o primă aplicare concretă a acestor principii o vom întîlni în discuţiile despre specificul unor genuri şi specii literare, ca şi în cea despre unele curente şi orientări.



O atenţie specială a acordat în plan teoretic G. Călinescu poeziei, întrucît, după cum am văzut, o considera mai semnificativă pentru desluşirea specificului artei în genere. Poezia este însă în primul rînd lirism, originalitatea ei constînd în gradul de sterilizare a sentimentului prin tehnică. Ajungem astfel la depăşirea emoţiei ca simplu fapt psihologic, a metaforei ca fapt fizic sau a simplei muzici a versului, care nu este încă esenţa ei. „Poezia constă în găsirea unui raport nou, pe care-l îngroşăm fără să-l desfăşurăm discursiv şi care dă naştere unei muzici de idei. Însă ideea poetică nu trebuie confundată cu ideea noţională. Ea este sinteza prin creaţie a unor elemente indiferente, sinteză care se recunoaşte prin semnificaţia ei mereu deschisă" (*Adevărul literar şi artistic*, 29 noiembrie 1936).

Sînt interesante deosebirile pe care esteticianul le face între poezie şi muzică — domenii alăturate uneori pînă la confuzie de teoreticieni — ori poezie şi proză. În timp ce muzica este o construcţie de sunete, poezia este o muzică de idei. Poetul gîndeşte, exprimă idei şi impulsiuni, dar toate acestea sînt îmbinate într-un sistem propriu, pe cînd în muzică lipseşte o viaţă sufletească organizată şi ar fi greu să se vor-

bească de concepția despre lume a compozitorului și creația sa. Deosebirile sînt poate prea tranșante și în orice caz cred că în raporturile cu proza specificul poeziei apare mai evident. Proza exprimă un număr de raporturi, adică de judecăți inteligibile mișcînd gîndirea rațională, discursivă ; poezia înfățișează un grup de reprezentări care n-au nici un fel de contiguitate logică dar capătă sens printr-un factor coagulator latent.

Nu trebuie să se tragă de aici concluzia că poezia n-ar exprima idei, dar o face simbolic, în timp ce proza operează cu noțiuni, întemeindu-se pe inteligibilitate. Lucrul este exprimat de altfel cu toată claritatea într-o formulare care este valabilă nu numai pentru poezie ci pentru artă în genere : *„Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică...* Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie" *(Curs de poezie*, p. 22).

Acest pseudoprecept, ca să ne exprimăm în limbaj călinescian, nu rămîne fără urmări nici pentru procesul de receptare a artei, care, deși este complex, nepermițînd sentința de valoare prin simplul apel la sufragiul universal, nu poate să nu țină seama de funcționarea reală a valorilor : „Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrariul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens*" (*Idem*, p. 57).

Specificul universului poetic este investigat într-un studiu special, remarcabil nu numai prin profunzimea culturii criticului și prin ineditul sclipitor al organizării expunerii, ci și prin caracterul său reprezentativ pentru ceea ce Călinescu numea estetică făcută aposteriori. Cercetînd zone cum sînt simbolurile, focul, apa, regnurile animal și vegetal, himerele, anatomia îngerilor și cea umană, alimentele, mașinile, mobilele, instrumentele muzicale, trucurile poetice și reverberațiile lor literare, esteticianul se ferește de a da precepte creației, dar extrage cu finețe concluziile de ordin general care reies din patrimoniul poetic existent. Concluzia lui nu-și propune să excludă ca nepoetice pentru totdeauna anumite zone, dar reține trăsătura general-valabilă a oricărui simbol : „Prin simbol înțeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om și socotesc că e poetic orice lucru vorbește despre mine... Poezia e un animism reducînd lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră prin urmare decît elemente

de biografie, nimic inert şi fără semnificaţie" (*Jurnalul literar*, nr. 4—5, 1948).

Bogate în implicaţii estetice generale sînt şi observaţiile lui G. Călinescu despre roman sau despre folclor. Şi într-un caz şi într-altul ideea „copiei" este iluzorie şi în disonanţă cu definiţia literaturii, care lucrează cu generale concrete. Construcţia arhivistică în roman sau lipsa inefabilului şi a eroilor himerici în folclor le scot pe acestea în afara artei, întrucît le lipsesc de comunicaţie nemijlocită cu autorul individual sau colectiv. Ideea este exprimată în mod plastic referitor la roman, care „nu e trăitul însuşi ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea apriori a realităţii e o cifră, instantaneul pare un neant. Creatorul face un compromis între concret şi abstract, între moment şi eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viaţă a ficţiunilor... Suprafaţa inteligibilă e aceea care dă impresie de viaţă" (*Reflecţii mărunte asupra romanului*). Noua construcţie ia fiinţă pe temelia limbii, dar ea nu există decît ca rezultat al unei compoziţii şi al unei viziuni vii a eroilor. Desigur, punctul de plecare îl reprezintă viaţa, şi Călinescu va demonstra că toţi marii romancieri au pornit de la realitatea semnificativă, avînd „talentul de a stîrni contemplaţia în jurul faptului, de a proiecta ziua în eternitate, ridicînd-o la valoarea unui amplu simbol" (*România literară*, 27 septembrie 1933).

O operă literară cu geneză specifică este basmul, oglindire a vieţii în moduri fantastice şi construit prin procedeul estetic al situaţiilor şablon şi al momentelor prefabricate, ca mijlocul cel mai simplu de a traduce în materie fabuloasă o idee morală potrivită cu locul unde se află. Schematismul şi stereotipia sînt note tipice în folclor, dar basmul ca operă literară nu ia naştere decît prin specimene, care însă, spre deosebire de roman, nu există ca unicate. În general originalitatea, lipsa de contaminaţie sînt străine basmului, care există, ca orice produs folcloric, numai în totalitatea variantelor sale. Specificitatea genezei şi naturii sale sînt determinate în primul rînd de condiţiile în care apare şi de funcţiile multiple pe care trebuie să le îndeplinească. În acest sens Călinescu observa pe bună dreptate că „basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, studiu, observaţie morală etc." (*Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Acad., 1964, p. 222).Caracterul său sincretic, amplu demonstrat, nu exclude caracterul de artă al produselor reprezentative şi uşurează totodată înţelegerea concepţiei călinesciene despre mecanismul declanşator al emoţiei estetice, despre caracterul ei complex şi în acelaşi timp străin înţelegerilor puriste.

Vedem deci că studiile incluse în volum în legătură cu poezia, romanul și literatura folclorică, dincolo de considerațiile concrete și specifice, poartă în țesătura lor implicații estetice dintre cele mai prețioase, răspunzînd principiului general de a întemeia anticipația teoretică pe o solidă documentație asupra trecutului.

În același sens putem interpreta și considerațiile sale asupra unor curente și orientări literare prezente în studiu, cum sînt *Sensul clasicismului* (1946), *Clasicism, romantism, baroc* (1944), sau în unele ca *Ce este realismul?* (1961), *Idealism, suprarealism* (1956), *Naturalism* (1956) etc. Caracterul extrem de condensat și exactitatea cu care sînt surprinse trăsăturile caracteristice acestor orientări literare fac dificilă rezumarea lor și obligă la reluarea unor formulări sintetice. Pentru a nu trăda spiritul în care ele sînt făcute trebuie subliniată precizarea după care operele nu se înscriu automat și integral în aceste concepte, iar demarcațiile făcute între ele nu trebuiesc considerate tranșant. De asemenea trebuie observată concepția generală a esteticianului român după care curentele nu se succed la întîmplare ci ca replică unul față de altul, înscriindu-se, în linii generale, ori pe linia acelora în cazul cărora precumpănește fondul, ori a acelora care pun pe primul loc forma. Fără îndoială, separarea aceasta include o notă de arbitrar, dar ea nu este străină de dialectica internă a evoluției literaturii și sintetizează cu eleganță un proces evident mult mai complex. Nu ne vom opri deci asupra faptului că în prima categorie sînt incluse oarecum uniformizant iluminismul, didacticismul, realismul, psihologismul, poporanismul, iar în cea de-a doua simbolismul, futurismul, modernismul, ci vom urmări cu precădere trăsăturile concrete ale principalelor orientări artistice studiate de G. Călinescu.

Clasicismul, de pildă, nu se ridică de la particular la universal ci exemplifică, are caracter analitic, nu observă ci vine cu observația făcută. Dispoziția sufletească a clasicului este indiferența formată prin educație, el e un academic contemplativ de o sociabilitate distantă, dialoghează formulînd propoziții universale, expresia lui este în mod obișnuit apoftegmatică, are tendința de abolire a geniului, de reducere a biografiei, a jurnalului interior. Clasicul tratează o unică sau unice teme, imită modelele, aplică reguli, e preceptistic, notează categoriile existenței, e didactic, formalist tinzînd la conservarea formelor, alegoric, cultivînd stările clare, logice, promovînd coerentul liniștitor, complăcîndu-se în jocuri de inteligență, e convențional, epic, tragic, anacreontic și în general exemplar. Din punct de vedere sanitar este normal, perfect sănătos, sexual e viril, calm, cugetat, trupește e „mai mare“, de o oarecare asprime lapidară, sub raportul vîrstei are

o unică vîrstă incertă. Ca profesie e rege, păstor sau vînător, de o relativă pasivitate și placiditate, de o complexiune intelectuală și sufletească elementară, întemeiată pe umanități, de o mulțumire placidă sau o euforie cam primitivă, de o somnolență pastorală, o ținută decentă, calmă, zeiască, plin de bun-simț și inteligibil în actele lui, de o moralitate impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, cu o percepție de sine ștearsă, nedistingîndu-se de categoria lui ideală, dragostea lui e senzuală, epocală, de speță, e sociabil, de națiune clasică, prudent sau administrativ politicește, preferînd ca formă de stat res-publica în sens antic, lipsit de caritate, privind universalul, avînd o experiență livrescă, arătînd interes pentru tipurile eterne, respectuos față de zei, cu preocupări de eugenie morală. În termeni astronomici e un solar, ora clasică e amiaza, clima preferată e o primăvară convențională, geografia cunoscută e abstractă, trăiește într-un prezent etern, îi lipsește sentimentul naturii, e un civilizat la rudiment, cu o formulă sufletească unică.

Romanticul caută ineditul, descrie insolitul, pitorescul, patetic și plin de idei, fuge de constrîngeri și răsucește genuri, teme, metri, prin fondul său metafizic e simbolist, cultivă stările de noapte, ilogice, promovează incoerentul, himericul, terificul, oniricul, e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu clipele, secolele, eternitățile, e liric, dramatic, speculativ, preferînd romanța, legenda, drama, e în căutarea inefabilului personal, a biograficului. De obicei este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros, vorbind sexual e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț, trupește e cocoșat, șchiop, ca vîrstă e foarte tînăr sau foarte bătrîn, iar istoricește profesiile preferate par a fi cele de proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, este delirant, genial, monstru în toate, starea lui este visarea, coșmarul, ținuta vehementă, atitudinea bizară, incomprehensibilă, de o moralitate disimulată, cu un sentiment de sine acut subiectiv, dragostea lui este excesivă, lascivă și „spirituală", în viață e un singuratic, eremit, solilogic sau facționar, rebel, aparține întotdeauna unei anumite nații, forma de stat preferată e statul național, imperial ori cetatea cosmopolită, avînd o viață fără sens sau cu sens obscur, privind întotdeauna accidentalul, avînd o experiență infinită și un interes istoric. În materie religioasă romanticul e ateu sau mistic și inchizitorial, în viață are preocupări de justiție socială, în termeni astronomici e un selenar, clima obișnuită este caracterizată prin furtuni, cataclisme, geografia preferată tinde spre exotism, perspectiva lui temporală e îndeobște trecutul indefinit, imaginea sa despre viață pune în centru decrepitudinea,

ruina, cadavrul, firea lui este ori barbară, ori de o fineţe asiatică, formula lui sufletească polară : subom ori supraom, înger sau demon. Definiţia barocului pare să reiasă dintr-o oscilaţie între romantism şi clasicism, deşi există şi deosebiri structurale. Barocul e în genere un stil de „decadenţă" renunţînd la observaţia morală a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului, limitîndu-se la probleme „tehnice". Este epoca în care înfloreşte arta pentru artă, delirul lui e tehnic, bombastic, iar paşii spre o orientare sau alta se opresc la jumătate.

Realismul este înţeles ca metoda care pune arta în concordanţă cu realul — acesta fiind considerat în cîmpul foarte general al artelor identic cu posibilul. A-l realiza presupune a întrevedea contradicţiile reale şi a oglindi tensiunea fără de care nu există artă adevărată şi a nu încerca să corectăm natura după modelul accidentelor celor mai rezonabile din ea. Realismul nu trebuie înţeles însă îngust, el înseamnă adeseori şarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Dotat cu invenţie, el pune în mişcare fantezia, uzează de metaforă şi mit, exagerează la nevoie spre a face ca particularul să inculce tipicul, adevărul. Şi fiindcă în realismul adevărat ideea este esenţialul, el poate anticipa în ficţiune ceea ce va realiza dialectica naturii, ceea ce presupune capacitatea de a visa. Trebuie să ne ferim însă a abuza de această noţiune, ea găsindu-şi aplicare îndeosebi în artele de interpretare majoră, acolo unde este vorba de creaţie şi viaţă morală, nefiind adecvată caligrafiei, artei grădinăriei şi ducînd la trădarea artei atunci cînd este înţeleasă simplist în cazul baletului.

Fără îndoială, sinteticele caracterizări de mai sus nu îşi epuizează obiectul, dar simpla lor cercetare este suficientă pentru a da o imagine nu numai asupra imensului material concret pe care se întemeiază, dar şi asupra marei forţe expresive a teoreticianului. Nu ne aflăm în faţa unor formule seci ci a unor caracterizări atît de vii, încît putem spune că încercăm în faţa lor o emoţie intelectuală echivalentă cu cea pe care o provoacă arta clasică, romantică, barocă sau realistă însăşi.

Interesante sînt şi consideraţiile despre naturalism, simbolism sau suprarealism. Psihologismul naturalistic, de pildă, este considerat a fi de provenienţă scientistă, abstrăgîndu-se de la noţiunile de umanitate şi libertate, bizuindu-se pe relaţiune, determinism şi izolînd monografic elementele. Aceasta duce la pierderea în particular, la supraaprecierea determinismului patologic, ereditar sau social, la limitarea observaţiilor la aparenţa fizică. Simboliştii, bizantinii poeziei occidentale, cum îi numeşte Călinescu, concep universul ca un sistem decorativ, cu totul

stilizat, încercînd muzicalizarea poeziei prin anularea retoricii tradiționale și un anume impresionism al fanteziei. La temelia suprarealismului stau unele orientări filozofice cum ar fi freudismul și bergsonismul, ceea ce duce uneori la fuga de orice structură, concretizată în dicteul automat și precumpănirea inconștientului, ceea ce nu anulează contribuția sa la sublinierea necesară a ritualității poeziei. Asemenea notații — nu întotdeauna argumentate pe larg — sînt însă utile în schițarea profilului acestor orientări, chiar dacă evoluția lor ulterioară și implicațiile lor fac necesară o cercetare mai atentă. Reținem însă în persoana lui G. Călinescu un fin și subtil analist, care atunci cînd s-a oprit mai mult asupra unor momente ale istoriei literaturii și artei, a reușit să le caracterizeze cu o remarcabilă exactitate.



Un capitol dintre cele mai întinse al principiilor estetice călinesciene este cel care privește critica și istoria literară. Personalitate critică excepțională, cu o activitate extrem de fecundă, bazată pe o intuiție aproape fără greș, G. Călinescu nu era doar un „impresionist genial", cum îl socotesc unii, ci în același timp un teoretician cu o concepție bine definită asupra naturii și rosturilor criticii. Poți să nu fii de acord cu unele dintre părerile sale, dar trebuie să se observe că, spre deosebire de mulți adepți ai criticii empirice, care se reclamă în mod nepermis de la G. Călinescu, acesta avea o viziune teoretică asupra activității sale, un crez pe care s-a străduit să-l formuleze cu cea mai mare claritate și față de care a fost de o consecvență rară.

Una dintre ideile de bază ale acestui crez este indisolubila legătură dintre impresie și rațiune în actul critic, faptul că unilateralizarea sau absolutizarea unuia dintre aceste momente este simplistă : „...un examen critic începe obligatoriu printr-o «impresie» și se împlinește printr-un proces de raționalizare, mai mult ori mai puțin aparent" (*Lumea* din 30 sept. 1945). Admițînd necesitatea principială a prezenței impresiei, Călinescu va observa că este eronat a o considera ca un moment curat irațional, deci nesigur, după cum percepția este de altfel totdeauna o apercepție, deci un întreg proces rațional implicit, bazat pe aplicarea mentală spontană a regulilor și valorilor stabilite sau acceptate o dată cu formația personalității critice.

Critica are prin însăși natura ei un caracter creator, întrucît este invenție și analiză, intră în sfera concretului, încercînd refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea lui cu alte mijloace. Criticul organizează astfel impresiile, grăbind procesul de asimilare

tocmai prin faptul că nu se mulţumeşte cu citirea unei cărţi ci o şi traduce, adică o trece prin filtrul propriei sale personalităţi. Pornind de la caracterul recreator al criticii afirmat de G. Călinescu, unii au tras concluzia că arta propriu-zisă şi critica sînt echivalente, lucru care ar permite o totală libertate a actului critic, spontaneitatea fiind confundată nu o dată cu arbitrariul. Merită să se amintească în acest sens că o asemenea părere este contrazisă de opiniile marelui critic : „Însă creaţiunea şi atitudinea valorificatoare n-au acelaşi moment iniţial. Opera de artă are un principiu intern, spiritual, în vreme ce opera critică are unul extern, material. În momentul creaţiei artistul este liber în fantezia lui de orice constrîngere a personalităţii sale intelectuale sau practice ; criticul însă este determinat de realitatea obiectivă a materialului, căruia îi va căuta o rezonanţă afectivă în propria sa umanitate" (*Viaţa literară* din 12 februarie 1927).

Legăturile dintre critică şi creaţie sînt deosebit de strînse şi pentru că spirit critic trebuie să aibă orice creator, atît sub aspectul teoretic cît şi acela percepţional, un mare poet fiind ipso facto un estetician, fie şi aplicat numai la domeniul poeziei. După cum arăta G. Călinescu, el însuşi romancier, poet, critic, istoric literar şi estetician remarcabil, „opera critică cea mai desăvîrşită şi cea mai plină de urmări este marea creaţie însăşi. Ea e totdeauna revoluţionară, surprinde prin noutatea ei, reface concepţia despre lume şi implicit judecă literatura veche" *(Critică şi creaţie).* Cît priveşte critica propriu-zisă, reţinem însă că ea este o formă de creaţie negativă, o întîmpinare latentă a creaţiei active, întrucît înţelegi în măsura în care te substitui creatorului prin imaginaţie.

Fără a analiza modalitatea critică călinesciană de o plasticitate şi expresivitate care o apropie de literatură şi permite ca ea să fie apreciată şi ca atare, credem că este cazul să amintim că ea nu abdică în acest fel de la rigoare şi adecvare la obiect. O formulare din ultimii ani despre caracterul ştiinţific al criticii merită amintită, chiar dacă dezideratele ei nu acoperă decît parţial activitatea autorului ei. Ea poate fi considerată însă ca un îndemn : „A existat şi o critică de catedră cu pretenţii «ştiinţifice», pierdută în detaliul filologic şi bibliografic, din care n-a ştiut să scoată viaţa din care răsare opera artistică. Azi ne străduim a merge pe calea justă a unei critici ştiinţifice, în perspectiva istoriei concepute dialectic. Subiectul artistului trebuie confruntat cu subiectele contemporanilor, în unitatea mai largă şi obiectivă ce se cheamă conştiinţă de clasă, aspectele suprastructurale proprii vieţii artistice trebuie puse în relaţie cu fenomenele suprastructurale sociologice, acestea din urmă şi structura însăşi deduse, în măsura în

care sînt oglindite, din operă, totul bineînțeles nu fără pregătire filologică. Depinde de vocația și exercițiul criticului de a evita exegeza inextricabilă și a acoperi travaliul cu grații eseistice“ *(Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 376).

Considerații estetice valoroase pot fi descoperite cercetînd concepția lui G. Călinescu asupra raportului dintre critică și istoria literară, problemă în care, datorită studiilor sale în Italia, se crede în mod eronat că ar fi elevul lui Croce. Delimitarea de acesta este însă categorică, întrucît, după cum arată Călinescu, „ideea de artă, nu prin raport la detaliul stilistic ci la esență, rămîne mereu valabilă, cu excluderea prejudecății croceene că istoria împreună cu arta sînt expoziții ale particularului“ *(Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică)*. Prin urmare, deși esteticianul român va sublinia în mod întemeiat, împreună cu Croce, faptul că opera este unică și irepetabilă, el nu va nega posibilitatea unei istorii literare care să surprindă trăsăturile generale, relativ comune unor epoci, orientări sau curente, și nici nu va cădea în păcatul de a transforma relativitatea valorilor în relativism. În acest sens el se delimitează de altfel și de Lovinescu, arătînd că, deși nu profesează „un relativism exagerat — de felul mutației valorilor bazată pe o confuzie între cultural și estetic — sîntem totuși încredințați că spiritul uman poate determina *aposteriori* atributele operelor care s-au împietrit în conștiința umanității, dar nu poate fixa nicidecum dinainte condițiile frumosului“ (*Adevărul literar și artistic* din 29 mai 1932).

Critica și istoria literară sînt indisolubil legate, arată Călinescu, în sensul că e cu neputință să lipsești actul creației autentice de proiecțiune istorică, iar istoria literară la rîndul ei presupune examen critic. Ele se deosebesc totuși, întrucît critica încearcă judecăți noi de valoare, în vreme ce istoria literară stabilește pure relațiuni între lucruri, socotind literatura ca fenomen social. Aceste relațiuni nu sînt însă neutre din punct de vedere axiologic, istoria literară este o istorie de valori și în acest sens nu există ca literatură mediocră dar reprezentativă. „O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară“ (*Tehnica criticii și a istoriei literare*, II).

Cercetarea felului în care marele critic a aplicat aceste principii în activitatea sa practică nu constituie obiectul acestor rînduri. Onestitatea și competența cu care a slujit cauza literaturii române, promovînd cu autoritate valorile ei majore, aplecîndu-se cu răbdare asupra încercărilor promițătoare ale debutanților și veștejind fără cruțare nonvalorile, rămîne un exemplu social și estetic remarcabil.

ION PASCADI

PRINCIPII DE ESTETICĂ

(1939)

CURS DE POEZIE

PREFAŢĂ

Acest opuscul reprezintă nouă* prelegeri ţinute la Facultatea de filozofie şi litere din Iaşi în primăvara anului trecut. În el sînt unele lucruri originale, măcar în intenţie. Fireşte, nimic nu este nou sub soare şi cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puţin, al acestui curs circulă azi printre esteţii poeziei şi nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanţei, al unei definiţii mai limpezi. Această corespondenţă între ideile noastre şi spiritul contimporan este o dovadă că nu plutim în extravaganţă.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuşi o carte deosebită. Poate e mai bine, şi aşa ne-am zis şi noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Aşa simplu cum pare la întîia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculaţiune şi se cade ca cititorul să-l examineze cu atenţie, spre a nu înţelege mai puţin decît trebuie. Şi auditorii, studenţi numai în literatură, şi tinerii care vor citi aceste pagini pot fi neobişnuiţi cu dialectica strînsă, dat fiind că la noi se discută despre poezie

* Tipărită în fruntea vol. *Principii de estetică* (1939), această prefaţă, ca şi bibliografia ce urmează, se referă de fapt numai la *Curs de poezie*, care conţine şapte prelegeri (n. red.).

într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cît mai limpede cu putinţă. Dar nu ne-am îngăduit să degradăm noţiunile pentru a da celor grăbiţi iluzia că înţeleg. Unele lucruri sînt grele nu prin cuvinte ci prin calitatea însăşi a abstracţiunilor.

Intenţia noastră nu a fost să dăm informaţii despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noţiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulţi aceste discuţiuni vor avea şi un interes documentar. Cititorul trebuie să înţeleagă, de altfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm şi nici nu osîndim vreo şcoală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experienţă. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta: că oriunde sînt idei clare este şi un adevăr şi ca atare luarea în rîs superficială nu e o atitudine de intelectual. Şcoala a îndepărtat pe tineri de la speculaţiunea estetică, ţinîndu-i în formule obscure, şi noi voim să facem pe aceşti tineri să gîndească.

Noi am intitulat la început cartea mult mai modest *(Curs de poezie)*, dar apoi consideraţii practice din cîmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esenţa artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducţie, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informaţiei şi al documentării asupra felului cum esteticienii ştiinţifici înţeleg chestiunea.

G. C.

BIBLIOGRAFIE

Nu ne gîndim să dăm o bibliografie propriu-zisă, fiindcă problema nu are margini. Se înţelege de la sine că cel interesat trebuie să aibă cît mai largi cunoştinţe de poezie şi o temeinică pregătire ideologică. Vom da însă cîteva sugestii în direcţia ideilor noastre :

Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain.* Paris, ed. Corrêa, 1933.

Adriano Tilgher, *Estetica*, ed. II-a. Roma, Bardi, 1935.

V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine.* Paris, Alcan, 1936.

Charles Baudouin, *Psychanalyse de l'art.* Paris, Alcan, 1929.

Benedetto Croce, *La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, II-a ed. Bari, Laterza, 1937.

Benedetto Croce, *Poesia e non Poesia*, ed. II-a. Bari, Laterza, 1935,

Paul Valéry, *Introduction à la poétique.* Paris, Gallimard, 1938.

Alain, *Système des beaux-arts*, 8-e éd. Paris, Gallimard, 1926.

Henri Brémond, *La poésie pure.* Paris, Grasset, 1926.

Francesco Flora, *La poesia ermetica*. Bari, Laterza, 1936.
Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*. Paris, Ed. littéraires et techniques, 1934.
Émile Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui, cours élémentaire et cours moyen*. Paris, La Renaissance du livre, 1932.
Saşa Pană, *Sadismul adevărului*. Bucureşti, „unu", 1936.
Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin, Sieben-Stäbe-Verlag, 1932.
Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*. Paris, Kra, 1928.
Urmuz, *Urmuz*. Bucureşti, „unu", 1930.
F. T. Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".
I Manifesti del futurismo. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".
André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Paris, Kra, 1924.
André Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, în *La nouvelle Revue Française* din 1 februarie 1937.
Hans Leisegang, *Die Gnosis*. Leipzig, Kröner-Verlag, 1924.
Rudolf Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein*. Dornach, 1927.
J. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „arte regia"*. Bari, Laterza, 1931.
Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*. Leipzig, A. Kröner Verlag, 1932.
Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne*. Oxford, 1923.
De la Méthode dans les Sciences (art. *Historie* de *G. Monod*). Paris, Felix Alcan, 1910.
Otto Fr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig in Berlin, Teubner, 1936.

Cu privire la ermetism în general şi la tehnica iniţierii alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să se rătăcească. Numai ca o curiozitate am citat pe Rudolf Steiner,

pentru prelungirea în epoca modernă a mentalității ocultiste. Dar trebuie multă prudență, căci neofitul poate cădea în teozofia cea mai rea, cu totul în afara problemei poeziei. Serioasă este opera filozofului italian Evola, dar dificilă. Absolut exterioară vederilor noastre este *La littérature et l'occultisme*, Etudes sur la poésie philosphique moderne par Denis Saurat (Paris, Rieder, 1929). Noțiunea estetică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic.

I

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede şi foarte mulţi indivizi dintre cei mai inteligenţi citesc cărţi pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorinţa de a se informa, satisfacţia de a găsi în ficţiune întîmplări asemănătoare cu cele din viaţa lor, sau mai ales judecăţi şi prejudecăţi asupra vieţii. Aceşti indivizi, incapabili de a se pronunţa asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare uşurare cînd printr-un raţionament sau prin însuşirea părerilor unor critici ajung la încredinţarea că se află în faţa unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţia estetică şi să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simţi direct.

Din această frigiditate s-a născut aşadar Estetica, ca propunere de a studia *ştiinţific* opera de artă. Însă care sînt caracterele ştiinţei ? O ştiinţă ia fiinţă atunci cînd se descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de

vedere care face ca un grup de fenomene să nu-şi mai explice suficient relaţiile prin ştiinţele vechi.

Emoţia artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoţii care le autonomizează, făcînd ca emoţia estetică să depăşească emoţia curat psihologică. Prin urmare o ştiinţă strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiţia se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conţinutul noii noţiuni, şi a diferenţei specifice care îndreptăţeşte autonomia acestei discipline. O dată definit obiectul, urmează să se stabilească metodele de cercetare şi în sfîrşit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea : există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi ? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic : cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor şi artă e necesară, întrucît oricine îşi dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deşteaptă în noi. Va să zică rămîne lămurit că un grup de realităţi fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului şi să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptăţit să iasă şi de aici şi să-şi capete desăvîrşita autonomie. Piersica pe care o mănînc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiţia poemului, să ceară neapărat constituirea unei ştiinţe nouă ? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoţiuni artistice o curată senzaţie de vitalitate. Cei mai mulţi esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoţiei artistice : aceea de a fi deşteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincţiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă ana-

liză dovedeşte numaidecît neîndreptăţirea definiţiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoţiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au şi un folos şi în general artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stîrneşte emoţiuni artistice. Între util şi frumos ca produse ale industriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoş trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică şi e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîştigat că arta e o expresie a umanităţii, distingerea prin criteriile utilităţii şi gratuităţii este şubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăzneţe care şi-a găsit chiar la noi reprezentanţi dîrji. Este foarte firesc ca o naţie tînără, cu puţină experienţă artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *ştiinţei*. Naţiile care cultivă Estetica sînt şi acelea mai lipsite de simţ artistic. Germania are esteticieni, Franţa are critici. Italia are şi ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieşite din excesiva experienţă artistică ajunsă la saţiu. Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întîi, şi după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit dar ducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, şi nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăţi universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuşi de puţin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutaţiei valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru

altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipseşte în cîmpul artei acel consimţămînt la percepţie care face soliditatea ştiinţelor. Oricît de relativă ar fi senzaţia, dacă cuiva i se pare că afară e cald şi altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare şi de control. Însă care este mijlocul de a afla graniţa între operă şi capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimţirea altora, şi e o pseudojudecată care se poate formula aşa : sentimentul de valoare stăpîneşte acum conştiinţa mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimţămîntul general cu care se începe orice ştiinţă, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul. Şi de fapt capodopera nici nu există decît ca o denominaţiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parţială şi capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Acelaşi proces de organizare, aceeaşi intenţie se regăsesc şi într-o parte şi în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuieşte o temelie a solidităţii ştiinţei e metoda, şi esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi nişte procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absenţa impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o ştiinţă normativă preceptistică. E şi aci o iluzie şi un joc de cuvinte. În ştiinţe obiectul e real, consimţit de toţi, şi metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu uşurinţă la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuşi este incert şi metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privinţa asta sînt două ipoteze care se pot gîndi : se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera ; şi nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Cînd am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputinţă de a determina obiectul însuşi al Esteticei, cu alte cuvinte rămînem cu ştiinţa ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o ştiinţă care nu există. De aci nu urmează numaidecît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor şi în efectul lor asupra conştiinţelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observaţii psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înţelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduinţele esteticienilor sînt inutile speculaţiuni în jurul goalei noţiuni de artă şi orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumţiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenţie de metodă naturalistică. Însă nu poţi clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică şi dacă ele sînt îndreptăţite în cadrul unei arte a conducerii şi explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude şi vede, afară de puţine excepţii. Simţul pentru poezie este însă excepţional. De aci şi varietatea definiţiilor, care nici nu sînt definiţii, ci sentinţe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definiţiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepţie despre lume, o Weltanschauung, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine ştie că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparenţe în care se încheagă în chip efemer şi nedesăvîrşit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, şi alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esenţelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă *(Republica)*. Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscenţă să-şi aducă aminte de



Frumuseţea esenţială, absolută, la vederea unei frumuseţi pămînteşti care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate *(Ion)*.

Pentru Schopenhauer, lumea e aparenţa unei oarbe Voinţe, care se desfăşură însă tot după idei, privite ca nişte eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voinţa oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaşte numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, şi să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfăşurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoriceşte, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfăşură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieţii noastre intelectuale, ci legea însăşi a desfăşurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcţionează gîndirea noastră ? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză şi sinteză. O propoziţie ne conduce numaidecît la negarea ei şi apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituţională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri : că arta nu are un obiect deosebit de al filozofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur ; şi că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepţiuni despre artă şi poezie, e lesne de înţeles că Absolutul, Prototipii, Frumuseţea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiţii care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanţă mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experienţă mistică nedesăvîrşită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoţiune.

Se poate observa, aşadar, că mai toţi aceşti idealişti tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt şi poeţi care dau poeziei un conţinut străin, ca Horaţiu de pildă, cel cu celebrul vers :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuşi şi definiţii mai proprii, prin observarea actului însuşi de creaţie. Dar acestea nu sînt adevărate definiţii, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebaţi, să zicem : „ce este calul ?" răspund : „calul este cînd". Aşa sînt pseudodefiniţiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viaţa noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaştere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire şi poezie este că poezia foloseşte concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeţii înşişi nu ştiu ce este poezia şi excelează în definiţiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical : „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art". Altul, Clovis Hugues, zice solemn : „Le poète a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la plus élevée." Un integralist român, d-l Ilarie Voronca, zice telegrafic : „Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînţelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bîlci cu peniţa făraş pentru jarul onorurilor oficiale" etc. Am ales la întîmplare cîteva pilde, cruţînd pe poeţii mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini. [1] Însă că poezia există nimeni nu se îndoieşte. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanităţii putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei şi al contemporaneităţii, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observaţiuni istorice şi statistice şi au această notă specială că nu trebuiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu *ce este poezia*, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conştiinţa artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Şcoale de poezie.

---

[1] Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vorschule der Ästhetik*, şi-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decît prin analogii şi dă şi el cîteva : „Poezia e o a doua lume în cea de aici, Poezia reprezintă faţă de proză ceea ce Muzica este faţă de vorbire" etc.

II

Am spus că înţelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experienţă, care nu încearcă a defini ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observaţiuni istorice şi statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate ci numai meditate, dat fiind că creaţiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de şcoală de poezie, utilă spre a lărgi conştiinţa poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze şi folositoare în acelaşi timp şi criticului în măsura în care-i îndrumează sensibilitatea. Ca să scoatem cîteva precepte, false precepte bineînţeles, fără valoare propriu-zis normativă sau de o valoare care nu se poate constata decît aposteriori, vom analiza pe scurt cîteva programe şi atitudini poetice, nu cronologic, ci după interesele demonstraţiunii noastre estetice.

Ca înţelegerea să fie mai limpede, vom enunţa de la început întîia propoziţiune la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel : *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică.* Atunci cînd zicem *idee poetică* am putea fi înţeleşi greşit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noţional, ca de pildă cutare poezie de Eminescu care conţine o filozofie. Nu e vorba de aceasta. Înţelesul propriu-zis al noţiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai tîrziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucît există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizaţiune, în care părţile se supun întregului. Cine cunoaşte psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar şi o îndreptăţire, în aşa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte : gestaltismul constată că fiecare percepţie are o structură proprie, o formă, care este mai mult decît suma părţilor. O melodie nu e o adiţiune de sunete, ci un fapt care depăşeşte sunetele. Cînd cînţi fiece notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe abia cu forma totalităţii, adică cu melodia însăşi. Aşa şi în privinţa poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariţia unei organizaţiuni, adică a unui

sens general. Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înţeles*. Ornamentaţiunea unui chilim nu are nici un înţeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziţie provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mişcări poetice şi artistice care a făcut vîlvă odată, şi anume ale *Dadaismului*. Mulţi văd în această mişcare un semn de demenţă colectivă, de morbiditate, şi deplîng înrîurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă îl vom dezaproba, trebuie să recunoaştem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaiştii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînţeles un spirit de farsă, acea veşnică dorinţă a boemului de a epata pe burghez, precum şi intenţia probabil de a pătrunde prin violenţă în istoria literaturii. Într-adevăr, profesorii se ocupă mai puţin cu explicarea marilor autori şi mai mult cu ceea ce se poate clasifica : curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaiştilor a izbutit de vreme ce iată, noi ne ocupăm de ei. De altfel şi în universităţile franceze au fost discutaţi şi putem cita pe Émile Bouvier care s-a ocupat la Facultatea de litere din Montpellier de modernişti în genere. Trebuie să admitem însă că dadaiştii sînt nişte farsori inteligenţi, adesea cu multă cultură şi pătrundere, care în farsele lor aşa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde şi legitimitatea discuţiunii. Să nu ne ruşinăm aşadar de a spune cîteva cuvinte despre ei.

In februarie 1916, germanul Hugo Ball înfiinţează la Zürich *Cabaretul Voltaire*, unde împreună cu românul Tristan Tzara, cu alsacianul Hans Arp şi compatriotul Richard Huelsenbeck organizează expoziţii de pictură şi recitaluri de poezie şi de muzică. La 8 februarie Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent, care avea oarecari precursori, în chipul următor : el vîră la întîmplare cuţitul de tăiat hîrtie într-un *Larousse* şi dă de cuvîntul *Dada*, care e în capul coloanei din dreapta şi înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. *Fig.* et *fam.*

C'est son dada, c'est son idée favorite". Curentul fu deci numit *Dada*. Grupul publică întîi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) şi în sfîrşit *Cannibale* (1920). Ce înseamnă propriu-zis *Dada* ? Nimic. E un cuvînt luat la întîmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunţă definitiv la orice proces de organizaţiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada*) aşa : „Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, décupez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez..." Prin urmare poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificaţiune şi în orice caz nu trebuie multă demonstraţiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negaţiune. Totuşi este o negaţiune nu lipsită de inteligenţă şi premeditare. Dadaiştii, vorbim de cei mai cultivaţi, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă*, de *tehnică*, împotriva rutinei clasice, a excesivei conştiinţe estetice. Cîţi azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observînd că un cuvînt nu este *estetic* sau o expresie nu este *artistică* ? Din negaţiunea bombastică a dadaismului rezultă totuşi adevărul că opera îşi are structura ei necesară şi nu e o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal şi a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creaţiune şi că nu există cuvinte predestinate, artistice. A înşira cuvintele scoase din pălărie la întîmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenţionalităţii. Fireşte, în realitate hazardul este interior, este ceea ce se numea odată inspiraţie, iar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaiştii îşi dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg pînă acolo încît recunosc trebuinţa de a distruge dadaismul însuşi, spre a nu cădea într-o convenţie nouă, convenţia negaţiei. Într-o conferinţă din 1922 la Weimar, Tristan Tzara declară : „Ne separăm, demisionăm. Primul care îşi dă demisia din mişcarea Dada sînt eu." Evident, toate aceste idei sînt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez : „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons

le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition". „Dada ştie tot, Dada scuipă tot." Nihilismul e total : „E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pămînt". Numele revistei, *Cannibale,* arată că dadaiştii vor să facă antropofagie cu cei bătrîni. Titlurile culegerilor de versuri sînt absurde, scandaloase : *Dessins de la fille née sans mère, L'athlète des pompes funèbres, Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine.*

Examinînd fără prejudecăţi nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri : *abuzul noţiunii de „artă" împiedică spontaneitatea procesului creator ; hazardul pur fără intervenţia spiritului nostru nu dă nimic ; totuşi din slăbirea atenţiei artistice şi consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.* De pildă, cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mîinile unui bijutier ? Lautréamont vorbeşte de frumuseţea „întîlnirii întîmplătoare pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi a unei umbrele" şi un desenator a zugrăvit această privelişte (Man Ray). Ea surprinde spiritul ca o întîmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrînd ironiile vieţii. În titlul *Atletul pompelor funebre* este un umor latent al tragicului cotidian, atît de cîntat de modernişti. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sînt oare întîlniri surprinzătoare şi semnificative ? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul.*

În fond hazardul pur nu e cu putinţă niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuinţa maşini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconştientul nostru care stabileşte oarecari asociaţiuni, aşa cum spiritul în şedinţele de spiritism răspunde ceea ce gîndim noi înşine. Dadaiştii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie, ci au creat un hazard relativ, care e numai o anume arbitrarietate în asociaţii. Foarte adesea (şi acesta e sfîrşitul şcoalei) dadaiştii simulează, fără să-şi dea seama bine, hazardul şi libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele, dar făcînd în fond propoziţii în regulă, exprimînd mai mult decît o structură, organizaţiunea intelectuală care

duce la didacticism. În practică aşadar nu există dadaism. Iată nişte versuri de Tristan Tzara :

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaiste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie, ci face însuşi raporturi absurde în care intră prin urmare subconştientul ori conştiinţa însăşi. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce ? Fenomenul este explicabil şi ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Şi cum apercepţia este şi o chestiune

de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. De romantici s-a rîs cu hohote, de Eminescu au rîs mulţi, de poeţii noştri moderni rîd deocamdată toţi, fără intenţia de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. *Emoţiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective.* Bergson spune că rigiditatea provoacă rîsul. Aşa se-ntîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obştesc, atunci se naşte momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul. *Aşadar în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintîi.*
În poeziile lui Tristan Tzara este o organizaţiune fragmentară întîmplătoare, redusă la asociaţiuni neprevăzute. Acestea nu sînt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginii motorului alături de noţiunea de cîntec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care îşi taie braţul drept şi-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mîncaţi ciocolată" e o invitare făcută burghezului la acţiunile banale, la satisfacţiile facile. „Spălaţi-vă creierul" este o acuzaţie de îmbîcsire în prejudecăţi. Dadaistul care iubeşte o biciclistă face o încercare violentă de a sfărîma convenţia sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot aşa de mari ca şi străvechea Elena ? Ce constatăm de aci ? În fuga de orice organizaţie, dadaiştii fac asociaţiuni scandaloase în care în loc să fie imagini sînt de fapt idei programatice. Programul iese în evidenţă în foarte multe din poeziile dadaiste şi futuriste. De pildă românul Saşa Pană în numărul unu al revistei *unu* ne oferă această poezie-*manifest* :

cetitor, deparazitează-ţi creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes

arghezi
brîncuş
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor
a. et p. Chr. n.
1234567890000000000 kg.
sau îngraşă şobolanii
scribi
aţibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hùoooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din iniţiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi în ce priveşte structura poeziei, futurismul rămîne pe poziţia veche a organizaţiunii conştiente. E drept că-n programul lui intră şi intuiţia şi inconştienţa creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealişti. Înlăturîndu-se noţiunea de hazard, ne depărtăm şi de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme. Negaţia lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conţinutului şi al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamaţie convenţională fără lirism şi într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine şi al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creaţiune. De pildă :

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali ; palpita :
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine ştie italieneşte îşi dă seama de preţiozitatea strofei, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convenţional frumoasă. În locul unei impresiuni di-

recte stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sîn, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Şi apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant : „grecali", „alighe", „li amor" în loc de „gli amori". În sfîrşit, marea — fecioară care simte în sîn amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţă sinceră. Nu de mult Veneţia era ameninţată de ostilitatea futuriştilor, care apoi au devenit fascişti. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier şi ciment, priveliştile de viaţă activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziţie elementele inutile. Iată un fragment, şi el telegrafic, din manifestul futurist :

„Altă viaţă explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigraţios. Antisentimental. Contra oraşelor moarte. Modernolatrie. Religia noutăţii. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiţie şi inconştienţă creatoare. Splendoare geometrică. Estetica maşinei." etc.

Futuriştii au cîntat într-adevăr maşina, avionul, viaţa citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franţuzeşte şi italieneşte :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, gluau sinistre
à mes pattes ! Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

În oroarea de academism, futuriştii au început să vorbească în felul negrilor şi au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli şi a războiului balcanic *(La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb)*, Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* şi Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă ? În dorinţa de a intra în imediateţa vieţii, în devenirea ei, nu fără o înrîurire a lui Bergson, futuriştii nu prind decît momente izolate, ca nişte imagini tăiate de film. Pseudopreceptul nostru este prin urmare acesta : *Observaţia în proză şi sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obişnuit.* Un roman nu e un jurnal, o colecţie de

fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamaţii şi de viziuni, ci o organizaţiune care depăşeşte părţile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă sînt contrare spiritului creaţiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viaţă, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mişcare atît de realistă încît din intenţia de adevăr şi expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuşi, care nu e o imitaţie a realităţii, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeaşi dorinţă de expresie imediată, futuriştii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze şi prin aşezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie aşa:

TRE
Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistenţă în eroarea lui D'Annunzio, care îşi închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o fineţe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor şi nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noţiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învăţat pe poeţi să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. De altfel în legătură şi cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafaţă. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificaţie, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni* :

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.
Porta di legno ;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.

fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamaţii şi de viziuni, ci o organizaţiune care depăşeşte părţile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă sînt contrare spiritului creaţiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viaţă, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mişcare atît de realistă încît din intenţia de adevăr şi expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuşi, care nu e o imitaţie a realităţii, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeaşi dorinţă de expresie imediată, futuriştii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze şi prin aşezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie aşa:

TRE
Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistenţă în eroarea lui D'Annunzio, care îşi închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o fineţe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor şi nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noţiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învăţat pe poeţi să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. De altfel în legătură şi cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafaţă. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificaţie, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni* :

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.
Porta di legno ;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.

Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc.

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citeşte anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înţelege. O poezie trebuie oare înţeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbeşte ea, cum se spune în şcoală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conţinutului noţional, are formal desfăşurarea propoziţiilor logice, încît oricine este încredinţat c-o înţelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp !

În schimb e uşurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia :

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea !

Sinistră noapte
Şi-amară stea —
Curînd, şi ninge,
Draga mea !

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări imediat aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (*unu*, III, 1930, nr. 32) :

Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.

Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
În vreme ce domniţa îşi scaldă cîinii fluizi în voce
Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluţie, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenţie, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinaţi de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există şi un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuşi nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconştient, şi scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuşi nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă şi de neinteligenţă artistică să reprobăm tot ce nu înţelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeţi mistificatori, adică falşi poeţi, dar sînt şi poeţi adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înţeleasă de toată lumea.* Ea cere o iniţiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : pe Eminescu nu-l înţeleg decît foarte puţini inşi. Cei mai mulţi cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este iniţiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă şi teoretizează ocultismul :

Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înţelegere scapă şi nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convenţională nişte sonete care păreau aiurări. Cităm o strofă care ne priveşte şi pe noi :

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de' Valacchi.

Cine nu-şi aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu ?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăţi de chilimbar,
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muştar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propoziţiilor, cît din faptul că, deşi n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuşi forma exterioară a propoziţiilor normale. Aşa vorbesc paranoicii. În propoziţie este subiect, este predicat şi raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenaţiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconştient. Însă cum în acest subconştient n-a pierit cu totul forţa de organizaţiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenţilor ne surprind şi ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaiştilor, alţi poeţi au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înşirarea cuvintelor curgînd fără frenaţiune, spre a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele şi mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină aşa-zisă suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, şi anume Urmuz, de care foarte mulţi nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie şi suficienţă pe modernişti, printre care trec pe toţi poeţii pe care nu-i înţeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toţi demenţi. Cu atît mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubraţiile acestuia nu intră însă nici o alienaţiune şi totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă şcolarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeş, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinţii. A fost elev al liceului Lazăr din Bucureşti, apoi a studiat Dreptul, luîndu-şi licenţa în 1907, şi fu cîţiva ani ajutor de judecător în felurite orăşele.

După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casaţie din Bucureşti. A făcut campania şi în războiul cel mare, după care şi-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Şosea. Moartea lui a trecut neobservată şi nici azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întîia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în *Cugetul românesc*, în 1922, spre marea emoţie a autorului, care avea o înaltă conştiinţă artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de rîs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună şi chiar compozitor, şi cine citeşte fără prejudecăţi compunerile lui poate să-i respingă direcţia poetică, dar nu-i poate tăgădui fineţa evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coşbuc, să apară atitudini de acestea de negaţie estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz? Ca să înlăturăm orice bănuială de demenţă, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-şi distra fraţii şi surorile, care fireşte rîdeau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, şi e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiţia claselor atari jocuri. Iată o bucată :

„PÎLNIA şi STAMATE

Roman în patru părţi

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc şi sonerie.

În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele

şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto Kosmosul infinit şi inutil...
A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

Este, fireşte, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagaţia morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de cîte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conştiinţa este deci trădată chiar prin absurdităţi. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pîlnia şi Stamate* aminteşte convenţia titlurilor clasice *Paul şi Virginia, La femme et le pantin.* Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relaţie comună, Urmuz o strică printr-o relaţie absurdă şi totuşi posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată" (pînă aci totul e corect), însă pe calcule şi probabilităţi. Unele vase conţin esenţă, bunăoară de flori, esenţa poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabileşte deci între subiect şi predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul şi apare deodată greşit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci nişte calambururi de esenţă sofistică, dînd unui cuvînt două conţinuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuţă. Propoziţia este şi acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre" înseamnă acum descendenţă. Acest procedeu sofistic produce rîsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că păreţii sînt sulemeniţi în fiecare dimineaţă este introdusă în conştiinţa noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noţiunii femeie orientală cu aceea însăşi de Orient. Cu compasul măsurăm pereţii. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relaţiunea în întregul ei este absurdă şi tot-

deodată cu aparență de corectitudine : „cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismail şi Turnavitu*. Aici autorul are aerul a face portretul a două personaje. Mişcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripţiei se face mereu confuzie între fiinţe, vegetale şi lucruri. Bucata este totdeodată o vagă parodie a obişnuinţelor burgheze :

„Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 jum. dimineaţă, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănîncă crud şi viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămîie... Alţi viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rînd pe rînd şi fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia moravurilor electorale. Totuşi Ismail reuşeşte să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast fireşte, iese şi comicul.

Lui Urmuz îi datorăm şi o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrşit e absurd, dar se desfăşoară

după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog şi o morală ce n-are nici un sens şi nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulţi din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulaţie, deşi cu forma ei. Esteticeşte, asta este interesant : va să zică în poezie forma însăşi a unei activităţi sufleteşti fără conţinutul ei poate interesa. A avea aerul că povesteşti fără să povesteşti nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula :

CRONICARI

(Fabulă)

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.
Rapaport cel drăgălaş
Juca un carambolaş,
Neştiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu ! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Şi exclamă : „Sarafoff,
Serveşte-te de cartof !"

Morala

Pelicanul sau babiţa.

Urmuz are jovialitate, aşa cum avea Alfred Jarry în Franţa. Totuşi aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizaţiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconştientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenţie, de altfel voită, de a se menţine în absurd, şi unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune. *Aşadar absurditatea pură, chiar pusă la cale*

conştient şi mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitaţii sînt silnice, fără spirit, sînt parodii de parodii (*unu*, aprilie 1928) :

„Şmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar şi trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleaşi haine, aceeaşi pălărie de turist, nedespărţindu-se de ele niciodată“ etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebrul *Hareng saur*, adică *Scrumbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, şi anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acţiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă :

LE HARENG SAUR

Il était un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alord il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu, —
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves,
Et amuser les enfants —
petits, petits, petits.

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenaţiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat cîteva fragmente, nu este totuşi un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice

pe care de la sine le oferă subconştientul. Urmuz, dimpotrivă, de cîte ori este pe punctul de a cădea într-o asociaţiune normală, fuge de ea cu bună-ştiinţă, dovedindu-şi permanenta luciditate. De unde şi comicul. Fugind de mecanica asociaţiunii conştiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociaţie şi acest mecanism provoacă rîsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit şi profesat de suprarealişti şi îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică, nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încîntat de vorbirea fără frenaţiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încît să nu fie înţeleşi de loc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pămîntul
I-o eroare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe faţă exaltat, care, precum se ştie, pune un accent deosebit pe inconştient. În al doilea rînd este fără îndoială filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noţiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminaţiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire în cîteva relaţiuni şi simboluri convenţionale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieţii. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obişnuinţa superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede aşadar că atît freudismul cît şi bergsonismul au pregătit teoreticeşte terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mişcare, trăind. Acolo

în rîul inform al gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenţia practică a logicei, e *suprarealitatea.* Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi supus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (şi asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generaţii ; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa aşadar cînd curba sa se va desfăşura cu o regularitate şi o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparenţă aşa de contradictorii, a visului şi a realităţii, într-un soi de realitate *absolută,* de *suprarealitate,* dacă se poate spune astfel."

Aşa vorbeşte Breton şi foarte uşor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realităţii absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul.* Iată acum, spre mai multă claritate, cum defineşte Breton însuşi suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924) :

„*Suprarealism,* n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcţionarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Encicl. Filos. Suprarealismul se bizuie pe credinţa în realitatea superioară a unor forme de asociaţiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieţii. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a raţiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenţii nu sînt în stare să fugă de structurile logice ? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pre-

tinsului automatism şi înregistrăm ceea ce ne trece prin minte şi atunci fără să vrem sîntem tiranizaţi de mecanismul logic care a pătruns şi în inconştient, ori în sfîrşit extirpăm cu bună-ştiinţă, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenţie care duce la efecte comice. În sfîrşit, să dăm iarăşi cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucţiuni :

„Puneţi să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-aţi aşezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuşi. Aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă. Faceţi abstracţie de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieţi repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteţi reţine şi ca să nu fiţi ispitiţi să vă recitiţi. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gîndirii noastre conştiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunţăm asupra cazului frazei ce va urma ; ea participă fără îndoială şi la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepţie. De altfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze ; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuaţi cît poftiţi. Încredinţaţi-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea ameninţă să se stabilească dintr-o greşală, ca să zicem aşa de neatenţie, rupeţi-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origină vi se pare suspectă, puneţi o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, şi restabiliţi arbitrarietatea, impunînd această iniţială cuvîntului ce va urma."

Prin urmare Breton ne schiţează o metodă de a visa şi de a înregistra visul. Ceea ce ne izbeşte aici însă, şi lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conştient de a surprinde inconştientul. Ce înseamnă oare „aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenţiei care face să se risipească orice spontaneitate ? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inşi care dorm în aceeaşi cameră :

— Tu dormi ?

— Da !

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot aşa suprarealistul, prin chiar

propunerea de a scăpa de conştiinţă, se aşează în punctul ei cel mai acut. Dar în sfîrşit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri suprarealiste. Ceea ce înspăimîntă pe cititorul profan şi-l aiureşte e imposibilitatea de a înţelege ceva, fiindcă am văzut că tendinţa comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru de altfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înţelegem sau mai bine zis să ne aşezăm la justa poziţie receptivă faţă de această poezie, trebuie să renunţăm la orice sforţare de a înţelege. De la titlu şi pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înţeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeţii, de conştiinţa dinlăuntru, şi interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut:

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Le jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne comme deux soeurs de charité.

Ceci est l'histoire de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit: «Etes-vous prêts ?» et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts."

O observaţie e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz şi compunerile dictate ale suprarealiştilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să rîdem mai puţin sau chiar de loc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicaţia este uşoară. La Urmuz automatismul este

simulat şi atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarealiştii sînt însă sincer lirici şi din cînd în cînd cad peste asociaţiuni care sînt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiţionează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obişnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie şi deştept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mişcări tipice în vis şi mediul acvatic e acolo dintre cele mai obişnuite. Deci barca pluteşte pe mare şi apoi marea se confundă cu cerul şi visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare şi dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăşi normal acolo. De altfel confuzia aceasta dintre eu şi non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcţie a conştiinţei. E foarte normal ca un individ să ne spună aşa : „Am visat că mergeam pe o apă şi cineva, parcă o femeie, mă striga mereu ; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu". Evident, cînd astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare şi se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obişnuit confuzia între eu şi non-eu este legea însăşi a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Şi totuşi ne lasă reci şi uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicaţia. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de înţelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc nişte complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deşi ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se senseazä în jurul unei emoţii fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmăreşte şi noi alergăm şi nu putem din cauza amorţelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînţeles, cînd ne-am culcat obosiţi. Toate imaginile onirice sînt coerente, şi acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăşi a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoţii fundamentale este că ne deşteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul

a fost terorist. Această emoţie centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipseşte în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoţional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deşi n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealităţii onirice. În *Vita nuova* el visează un vis care are o nuanţă apocaliptică. [1] Cerul se întunecă, păsările cad moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliştea e absurdă dar plină de sens. I se prevesteşte moartea Madonnei sale, Beatrice, şi i se face şi lui o prevestire bizuită pe principiul necesităţii: „Tu pur morrai". Cînd Dante se deşteaptă rămîne turburat, căci datele visului se pot introduce şi în complexul vieţii lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viaţa eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate şi de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoţiei fundamentale. *Fără emoţie nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton şi de altfel a oricărui altuia produce şi oarecare veselie, e drept nu aşa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta? De unde vine şi la Urmuz. Din luciditate.

La Urmuz luciditatea e intenţionată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falşii nebuni sînt numaidecît descoperiţi. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un

---

[1] „Io dico che ne lo nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensado a la mia debilitata vita; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a imaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc.

exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de raţiune. La un moment dat el a zis : „...aşteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiş înspre care ne îndreptăm şi care e făcută din păsări multiforme şi din boabe întraripate". În loc să avem relaţiuni onirice veritabile, avem construcţiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noţiunea ei acoperişul. Deci poetul o evită, zicînd casă... fără acoperiş. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfăţişa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o fiinţă. Disociaţia făcută de Breton e un semn de atenţie. Păsările mănîncă grăunţe. Deci Breton face casa din păsări şi grăunţe, printr-o asociaţie mai degrabă lucidă. Şi acum culmea lucidităţii. Păsările au aripi şi boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal şi face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conştiinţei, al unei conştiinţe poate inconştiente, dar de structură logică, se naşte impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiştilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demenţă, după alţii poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notaţiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii :

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, şi cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales"... etc.

Şi Lautréamont ne face să rîdem uneori şi e foarte probabil că intenţia lui, ca şi a lui Urmuz, ca şi a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aci conştiinţa disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu

tipic pentru obţinerea comicului şi Molière îl foloseşte statornic.

Cine urmăreşte pe suprarealişti constată următoarele lucruri. Din această experienţă ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieşit din această şcoală şi în fond nici o poezie valabilă, şi, ca şi în cazul dadaiştilor, toţi mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulţimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare şi în cele din urmă propunătorii înşişi renunţă, e un semn că direcţia e greşită. Unde lipseşte orice fel de consimţire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic oboseşte spiritul şi că poezia cere un sens.*

Deşi despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuşi noi nu vom spune decît puţine cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparţine domeniului strict al poeziei pure. Noţiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrăţişată cu frenezie şi folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeţi care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenţie. În această privinţă abatele se află foarte aproape de suprarealişti, teoreticeşte cel puţin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiştii erau antiraţionalişti şi căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este şi el antiraţionalist şi vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franţa, raţionalismul este aproape congenital şi atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sînt raţionalişti, adică socotesc că trebuie să se dea credinţei suportul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admiţînd propoziţia supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinţei trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuşi este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările şi demonstraţiile lui. Abatele Brémond vrea să

exalte irațional, să facă din poezie un exercițiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînțeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericești decît artistice, dar toți au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Și mai ales s-a născut concepțiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conținut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz și poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă și deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta : ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, și acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunța la necesitatea rațională și a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exercițiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raționalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă.* Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osîndește poezia lui Arghezi (*Ideea europeană,* 1 noiembrie 1927) pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontingent.* Cea mai curioasă rezultantă a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sînt epice dar faptele sînt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S. J. Perse, a compus un poem pseudoepic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă,* fără materia ei :

„Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens...

Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs."

Și așa mai departe. Expresiile sînt din domeniul epicei. Orașe incendiate, lătrături de cîini, tabere sub ziduri, dar

organizarea de fapte lipseşte. Cam aşa proceda şi Urmuz, folosind toate clişeele vieţii burgheze, însă ratîndu-le. Unii socotesc pe S. J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conţinut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Şi poezia epică are nevoie de un sens, de o îndreptăţire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sînt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărît că aşa şi nu altfel trebuie să se petreacă lucrurile. Concluzia? *Purificarea intenţionată de conţinut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conştienţi sau inconştienţi, noi avem un conţinut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia aşa-zisă ermetică, am atras de la început atenţiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate şi ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înţeles, greu de redus la nişte propoziţii care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absenţa oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Peştele solubil* de André Breton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuşi nu pricepe nimic de vreme ce şi-a propus să noteze pe hîrtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca raţiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaiştii, suprarealiştii, poeţii dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deşi compunerile lor sînt bizuite pe o gîndire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim de pildă *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul nu înţelege nimic, dar nu înţelege nu fiindcă n-ar fi ceva de înţeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăţi, ci din cauza insuficienţei de cultură a cititorilor obişnuiţi cu poezia facilă de tipul romanţei sentimentale. În *Aurore*, omul de o relativă cultură de idei intuieşte numai-

decît fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăzneşte să plece de la date aşa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decît să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veşnic mişcător, acolo unde nu este nici o determinaţiune. Cînd se trezeşte, el e aşteptat de Idei care îi pregătesc o viaţă practică, alcătuită din scheme :

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.

. . . .

Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui ?
— Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi !

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veşnică mişcare. Şi atunci, rupînd pînza schemelor, a ideilor, el se cufundă în univers nemijlocit, precum şi spune în chip foarte clar :

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !
Etre ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...

Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

Este aceasta o poezie ermetică ? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura pînă la nivelul speculaţiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulţi poet ermetic, ceea ce pentru mulţi înseamnă poet cu neputinţă de înţeles de către oamenii cuminţi şi luminaţi :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînţeles de către persoanele care se pot ridica pînă la abstracţiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiţia însăşi a poeziei : Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de harfe răsfrînte în apă, sau lumina de fosforescenţă a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare Barbu se apropie şi de estetica lui Paul Valéry şi de aceea a lui André Breton, cu deosebire faţă de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry şi Ion Barbu sînt nişte falşi ermetici, fiind numai nişte poeţi dificili. Totuşi într-o mare măsură amîndoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraţionalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă şi raţionalist. Inteligibilitatea nu

este singura formă de cunoaştere cu putinţă, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi, prin revelaţie de pildă, prin intuiţie, prin iniţiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerile domină universul ca nişte lucruri în sine, nu ca simple relaţiuni, intelectul nostru este pus în mişcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultişti prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziţie nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicţiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaştere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În faţa unei propoziţii discursive interesul piere numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul şi-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu înceţoşat. În *L'insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propoziţiile sînt sibilinice, turburătoare, părînd a spune şi spunînd de fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect şi predicat :

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înţelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuşi ceva adînc ce scapă putinţei noastre de a înţelege, fiindcă nu sîntem iniţiaţi. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînatic care nu ştie să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism şi, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, şi vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună

totuşi nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Ţipetele viorii, vibraţia gravă a violoncelului sînt parcă sforţări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărţit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracţiune a minţii noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-şi un scop din exercitarea în gol a facultăţii de penetraţie în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum nişte propoziţii care nu dau cunoştinţe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaştere în genere, bineînţeles în formă şi cu exemple potrivite celor neexercitaţi la speculaţiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credinţă să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce înseamnează azi a cunoaşte pentru un om de ştiinţă, pentru un fizician, pentru un biolog ? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conştiinţă şi ordinea obiectelor de conştiinţă. De o parte este conştiinţa mea care percepe, rezumă şi se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admiţînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că ştiinţa nu este cu putinţă decît atunci cînd oglinzile, adică conştiinţele, receptează în acelaşi chip şi formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putinţa ştiinţei stă în caracterul de universalitate al modalităţii noastre de cunoaştere. De aci rezultă aceste lucruri : cunoaşterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea ; şi nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în ştiinţă. Un lucru nu poate fi unu şi trei totdeodată. Dar Dumnezeu este după doctrina creştină, ca de altfel după atîtea alte gîndiri religioase, unic şi trinitar. Omul de ştiinţă modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate şi se mulţumeşte să admită că religia şi ştiinţa nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creştinismul

în discuţiune, ci numai noţiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi uşor să constatăm că nu e de loc vorba de absurditate, ci de o cunoaştere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage ştiinţa modernă, nu este spiritul general al gîndirii vechi şi am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gîndiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gînditori urmînd tradiţia ermetică, ocultiştii în genere şi noi toţi cînd pierdem orgoliul inteligenţei, privim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absenţa ştiinţei, nu împărţeau lumea în ordinea subiectului receptiv şi a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepţie care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiţia reală a omului. Ei vedeau totul de sus în jos, din cer spre pămînt, socotind că omul este scopul şi măsura universului şi că explicaţia acestui univers nu poate fi găsită decît într-un spirit universal. Deci ei nu împărţeau lumea în subiect şi obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare şi spiritul cel mic, în macrocosm şi microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naştere unui spirit şi numai un principiu luminos poate crea fiinţe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulguraţii ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sînt şi ale universului, tot ce e în microcosm se repetă şi în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăieşte un om mai mic. Şi cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întîlni la ocultişti nişte tabele anatomice ciudate în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman şi un organ al universului, în speţă un astru. Este în acest fel de gîndire arbitrarietate pură, fantezie ? Nu.

Ermeticii observă şi ei, dar în baza concepţiei omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinităţii din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naşte ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ şi unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin şi unul feminin. Aceşti doi factori condiţionează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei şi trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată,

tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreaţiei terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea fiinţe. Oul are însă nevoie de un loc de gestaţie, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin şi apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul ştiinţific modern această propoziţie e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual şi unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică ? Pentru că ea e închisă vulgului şi cere o iniţiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie, şi cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinităţii. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină. A cunoaşte universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viaţa universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel şi despre poezia cu adevărat ermetică : spre a o înţelege, trebuie să trăieşti în ordinea de realităţi spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.

Din trei atlazuri e culcuşul
În care doarme nins albuşul
Atît de galeş, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns,

Acordă lin
Şi masculin
Albuşului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit de loc să ne dea cunoştinţe de mitologie. Şi poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului şi macrocosm, şi elogiind oul a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-şi închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniţia înseamnă a-i atrage atenţia asupra conceperii în univers, făcîndu-l să vadă acelaşi proces în micro- şi în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noţiune prin care se înţelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înţelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înţelegem un mod de germinaţiune terestră, dar şi modul de germinaţie al macrocosmului. E cum am zice : totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru iniţiat e de ajuns să spunem *ou*, el înţelegînd amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele, şarpele, crucea, sămînţa* şi multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deşteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm şi macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreaţiei terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi

de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbeşte intelectului, al doilea fiindcă se gîndeşte la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndeşte în acelaşi cuvînt amîndouă aceste realităţi concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

Stable trésor, temps simple à Minerve
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence !... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului, şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este nu de a clarifica discursiv fiece propoziţie, ci de a găsi nivelul de la care porneşte poetul, nodul vital al gîndirii lui. [1]

---

[1] Credem interesant să reproducem o observaţie a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo *(L'art romantique,* éd. déf. Paris, M. Lévy frères, 1872) :

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable,* ce qui est obscur et confusément révélé" (p. 315—316).

„D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme ;* que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel,* est significatif, réciproque, converse, *correspondant.* Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'on poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie,* et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs" (p. 317).

VI

Oricît ar susţine unii că nu este ierarhie în poezie ci numai poezie pur şi simplu şi că un sonet bun face cît un lung poem, experienţa estetică ne arată că există o poezie profundă şi o poezie superficială. Atît este de adevărat lucrul acesta, încît şi acum unii încearcă a determina condiţiile marii poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creaţiunea n-ar putea fi decît de un singur grad, acela al existenţei, profunditatea devine un aspect al conţinutului. Atunci ajungem să distingem teme adînci şi teme uşoare şi să punem valoarea poemului în legătură cu un factor dinafara procesului de creaţie. Nu există desigur un frumos obiectiv de conţinut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuşi noţiunea de obiectivitate în lirică, bineînţeles într-un sens aproape figurat, nu e cu totul absurdă. Am definit atitudinea noastră ca o retorică bizuită pe experienţă. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observaţiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensităţi cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deşi poezia este o operă de creaţiune, ea are o existenţă oarecum obiectivă, întrucît numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică după care un poet, urmînd un anume precept, tratînd, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conţinutul ci structura însăşi, ar avea sorţi să izbutească. Lucrurile nu stau aşa şi noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicînd principiul libertăţii. Observaţiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în nişte propoziţiuni pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricît condiţiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuşi are talent îşi va uşura găsirea momentului liric celui mai ascuţit, dacă există virtual în el, cunoscînd modalităţile nenumărate ale liricei.

Ne propunem aşadar ca din observaţie să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizaţiunilor. Însă această operaţie ar cere o atît de lungă cercetare, încît deocamdată ne mulţumim să schiţăm prin cîteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încîntat cîteva generaţii? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cît versurile sînt mai prozaice cu atît sînt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice şi totuşi muzicale s-a pus sub forma întrebării dacă gnomismul, didacticismul n-ar putea foarte bine sta înfrăţite cu lirismul. Robert de Sousa în *Un débat sur la poésie* citează cîteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal şi care sînt, lucrul pare curios, graţioase:

Souvent au Verbe neutre ; Et toujours à l'Actif ;
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verbe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit, Ait*)
Exceptez-en *Parturio,*
Esurio, Nepturio.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel: „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au coeur." Cu alte cuvinte, peste banalitatea conţinutului didactic este un *je ne sais quoi*, un inefabil, un murmur al iraţionalităţii. Însă o astfel de explicaţie ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilităţi pe tema inefabili-

tății. Învederată este doar ușurința lor, caracteristică versificației lui Bolintineanu :

Tăcerea învelește Comisia Centrală :
De șase luni trecute nimic nu se esală.
Am crede că se duce la Polul boreal
Să caute unirea și vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanțial. Raporturile sînt așa de banale încît mintea le receptează cu repeziciune, anticipîndu-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenția noastră cade toată asupra purei mecanice a versului :

În timpii vechi românii de toți erau stimați ;
Dar laurii de stimă au fost și meritați.
Atunci un cuib de oameni cu armele în mînă
Au apărat pămîntul cu inimă română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept : *poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul își bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrînge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentențioasă. Eminescu, urmînd pe Goethe, o cultivă cu abundență :

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe,
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

*

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoţională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată şi atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuşi lirismul e în atitudine. Definiţia, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentinţele sînt prin definiţie banale, reprezentînd judecăţi de mult analitice. Omul şi-a condensat totdeauna experienţa în sentinţe, iar aceste sentinţe, cînd sînt foarte generale, au mişcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea şi gravitatea lor. Deci în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicţiunea lentă, sacerdotală şi ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de aşa-zisul cadru. *Glossa* este tipică în privinţa aceasta. Şi în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule :

— O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiţii ? Din sugerarea unei ordini neschimbate. Luceafărul ca numen şi Cătălina ca expresie a terestrităţii nu pot ieşi din legile care-i stăpînesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deşteptînd conştiinţa ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Acelaşi fenomen se întîmplă cînd versul e cu totul absurd, fără nimic care să chinuiască intelectul cu bănuiala vreunui înţeles.

Aşa sînt de pildă aceste versuri de I. Barbu :

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-go-eo-lig,

Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată cîinelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercînd să le determine onomatopeic cîntecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală cîinele. Dar pentru cititorul obişnuit orice bănuială de înţeles este absentă şi urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întîmplă aici într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectiv. De unde muzicalitatea. De felul acesta sînt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet raţional :

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observaţie că *poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage atenţiunea asupra ritualităţii ei.* A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este iniţierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea raţională. Gesturile ceremoniale, cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni puternice ca şi frazele gnomice. Maeterlinck a folosit pînă la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de aur, aşteaptă acolo şapte zile (alt număr mistic) venirea regelui :

Les trois soeurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois soeurs aveugles
Ont leurs lampes d'or.

Montent à la tour,
(Elles, vous et nous)

Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah ! dit la première,
(Espérons encore)
Ah ! dit la première,
J'entends nos lumières.

Ah ! dit la seconde,
(Elles, vous et nous)
Ah ! dit la seconde,
C'est le roi qui monte... etc.

Toate mişcările pe care le facem noi sînt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sînt oarbe trei surori şi nu mai multe, de ce se urcă în turn şi nu în altă parte, de ce stau şapte zile, cine este regele pe care-l aşteaptă spre a le reda vederea ? Stilul însuşi al mişcărilor ne impune tăcerea şi atunci *trei, şapte, turn, rege* devin nişte simboluri pentru nişte mistere pentru totdeauna absconse.

Mişcarea ceremonială, ritualică ne izbeşte într-o poezie pe care toţi o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga :

La noi sînt codri verzi de brad
Şi cîmpuri de mătasă ;
La noi atîţia fluturi sînt
Şi-atîta jale-n casă.
Privighetori din alte ţări
Vin doina să ne-asculte ;
La noi sînt cîntece şi flori
Şi lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desişuri,
Şi jale duce Murăşul
Şi duc tustrele Crişuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişîndu-şi jalea plîng :
Şi tata şi ficiorul.
Subt cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturora.

Şi fluturii sînt mai sfioşi,
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri —
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrăţiţi cu noi
Îşi înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi Oltul nost' bătrînul...

Pentru cine cunoaşte condiţiile în care a fost compusă poezia, toată mişcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică şi chiar subversivă. Dar în planul estetic, şi mai tîrziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutili şi nu turme ? De ce toată lumea cîntă aproape coral ? De ce apele au grai ? De ce toţi plîng ca într-un apocalips ? Pentru ce toată această ceremonie ? Este acelaşi ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck.

Vorbind de ermetism şi de onirism am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerenţe suprarealiste, este a se aşeza într-un bun moment liric. Cocteau a înţeles poate mai bine decît toţi modernii acest moment şi suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putînd fi furaţi de către ţigani, şi voieşte să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noţiuni, frecventă în vis, aşa cum a dovedit de altfel şi Freud. Iată de pildă ce visează :

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains.

Coerenţa interioară, în planul absurdităţii, a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoţii, *les voleurs*. Acolo stau şi statuile. Hoţii *volent*, fură şi zboară. Ei fură cu mîinile şi deci zboară dînd din mîini. Sentimentul de groază coagulează visul, dînd un sens.

Atît poezia de mişcare ceremonială cît şi cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care apasă asupra lumii plane, modificîndu-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este şi mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adînc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval *El Desdichado :*

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie.*

Viaţa fiind o veşnică mişcare, căderea în poezie se obţine de cele mai multe ori prin găsirea unui plan fix de comparare, care poate să nu fie numaidecît o idee generală ci un moment istoric fixat, scos din mişcare. Poezia interioarelor putride, a bătrîneţii dezolate, mecanizate în gesturi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene Botez şi-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum şi-o făcuse simboliştii din secolul trecut şi nu demult poeţii italieni. Poezia planului nemişcat a cultivat-o însă în stil mare Eminescu :

În odaie prin unghere
S-a ţesut painjeniş,
Şi prin cărţile în vravuri
Umblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învălişul
De la cărţi ei mi le rod.

Am fi înclinaţi să credem că impresiunea poetică vine din culoarea sumbră a interiorului. E o greşală, elementul în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transformarea unui moment într-un absolut, din presupunerea că intrînd în odaie poetul se sustrage oricărei deveniri, trăind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca interiorul văzut metafiziceşte al unei piramide. Deci atitudinea aceasta e cu atît mai adîncă cu cît nemişcarea unui plan este mai bine sugerată. Iată şi o strofă de Francis Jammes :

J'ai vu, dans de vieux salons, de tableaux flamands,
où, dans une auberge noire, on voyait un type
qui buvait de la bière, et sa très mince pipe
avait un point rouge et il fumait doucement.

Şi aici impresiunea provine nu din noţiunea de antichitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenomenale, tipul olandez continuă să bea bere şi să fumeze pipa într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu :

În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
Căci răguşit, tomnatic vrăjeşte trist un grier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi ţiu,
Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.
Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Aici sînt două euri : un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mişcării ceremoniale. Sînt cazuri cînd conţinutul însuşi prin prozaicitatea lui poate deveni o structură poetică. Să cităm vestita *La steaua* :

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,

Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Aici conţinutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se versifică observaţiunea ştiinţifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbatere. Şi cu toate acestea, sîntem mereu zguduiţi de această propoziţie. De ce ? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepţia. Adevărurile ştiinţifice căpătîndu-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obişnuiesc cu noua lume a abstracţiunilor. Observaţiunea milenară spune că soarele se ridică şi se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este : a răsărit soarele. Ştiinţa a dovedit, deductiv, că de fapt pămîntul se coboară. Dacă un poet ar zice : „simt cum mă urc pe cer în jurul sîmburelui de flacără“, această banalitate din ordinea ştiinţifică e primită cu uimire în cîmpul percepţiei, ba chiar ca o bizarerie, alterînd noţiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă şi nu se îneacă. Dacă printr-o foarte îndreptăţită analogie am afirma că pămîntul este un imens strop fluid în care picioarele noastre nu pot să străbată, propoziţia rămîne mereu uimitoare, poetică. Aplecîndu-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Rîmele, gîngăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relaţii scoase prin deducţie sau prin analiza percepţiei intră în domeniul fantasticului. Aşa şi în poezia lui Keller-Eminescu. Obişnuiţi cu senzaţia fulgerătoare a luminii, rămînem mereu surprinşi de adevărul care contrazice observaţia imediată al unei raze ce călătoreşte timp de milenii.

Acestea sînt cîteva observaţii din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie de loc să rezulte că luînd toate aceste atitudini vom face poezie. Poezia rămîne un act de libertate şi de creaţie. Dar există în chip învederat *unele poziţii lirice favorabile* pe care le ia în chip necesar un adevărat poet şi de conştiinţa cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-şi nimeri mai repede organizaţiunile interioare.

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat cîteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim*, dar cuvîntul este mai mult o imagine, căci, neexistînd un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiţie. Voim să dăm numai o descripţie esenţială, şi nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepţie al simţului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimţămînt estetic unanim.

Încă şi azi mulţi sînt stăpîniţi de concepţia veche a artei în general ca un produs de imitaţie. Ce-ar putea să imite poezia ? Din lumea externă, aşa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Aşadar pentru mulţi o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră,* dacă e plină de *sentimente adevărate.* Poezia de imitaţie a naturii duce la descripţie şi deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a întări un aspect al naturii prin altul. Să cităm o ştiută poezie de D. Bolintineanu :

Pe o stîncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un rîu mititel
Plînge şi suspină o tînără domniţă
Rumenă, suavă ca o garofiţă.

Aici sînt toate elementele imitației. Natura e înfățișată prin „stînca neagră" și prin „rîul mititel", sentimentul prin „plînge și suspină". Un critic de tip școlar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumusețea tabloului și prin pătrunderea și sinceritatea emoției. Acestea sînt însă vorbe fără nici un conținut. Ele duc la concepția unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stînca și rîul și singura îndreptățire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul, nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricît de amănunțit ar fi tabloul și tot n-ar fi nici o rațiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă și natură urîtă, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură. Am putea spune atunci că arta urmărește imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitație mai potrivită poeziei, întrucît înțelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparație :

Rumenă, suavă ca o garofiță.

Mulți vor spune că este frumos să compari obrazul tînăr cu o garoafă, pentru că roșața feței seamănă cu roșața garoafei, fiindcă prin urmare este analogie și deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă medităm bine constatăm că acest punct de vedere este greșit. Să luăm alte comparații din Bolintineanu, privind tot femeia :

Am una cu cosița bălaie de fuior
De in și cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să-o ții pe întunerec, ea casa să-ți lumine,
Atîta e de albă ! să o aibi pe lîngă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul ? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urîtă, am putea foarte bine observa că analogia nu e greșită, întrucît și mijlocul și mosorul se îngustează. În realitate, cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiță

cele două percepții „față feciorelnică" și „garoafă" se suprapun și dau o nouă percepție suprarealistă, a unei existențe care

să aparţină vegetalului şi umanului totdeodată. Prin metaforă facem conştienţi acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanităţii. Luînd de la om iscusinţa şi de la cal iuţeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparaţii ce ar fi sunat cam astfel : un săgetător fuge cu iuţeală cavalină. Metafora, comparaţia nu sînt frumoase în sine ci pentru organizaţia din care fac parte. Cinematograful foloseşte curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greşală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbeşte cu pumnul în masă şi un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfăţişează un ţărm stîncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuşi nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amîndoi termenii sînt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvînt, comparaţia şi metafora, care e o comparaţie rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiţă este de fapt nu o percepţie din natură, ci o organizaţie lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să cităm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances :*

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar preţui critica şcolară acest sonet, presupunînd că n-ar rămîne nesimţitoare la farmecele lui ? În cazul cel mai fericit, observînd că deşi e vorba de natură poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecît frumos ? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt, analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepţiei naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează iniţierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile şi coloanele ar colabora. Mişcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, şi dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînţeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitaţie ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizaţiunea interioară a poetului, spaima lui în faţa universului. Presupunerea unei corespondenţe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sînt unii care vor spune acum : fireşte, poetul îşi exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitaţie, de imitaţie a realităţii interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea*. Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama ştiută a sentimentelor ? Răspunsul e greu de dat, tot aşa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în faţa universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă reli-

gioasă care e mai mult un act de cunoaştere. Fondul poeziei nu este *sentimentul,* ci atitudinea de iniţiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie ? Cei mai mulţi îl socotesc ca un punct de plecare, recomandînd sinceritatea, adevărul. Lucru în aparenţă curios. Cele mai sincere simţiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întîmplare dintr-o revistă literară recentă :

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi aminteşte
De clipele noastre dragi...

Versurile sînt fireşte rizibile pentru cei care au o oarecare noţiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sînt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înţelege mărturisirea unei mari dureri şi unei mari pasiuni, la acestea reducîndu-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci şi că ele nu-şi ating de loc scopul lor de a mişca. Una din cauzele frigidităţii lor este că ele nu sînt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sînt sentimentele înseşi, ci noţiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observaţiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere cînd un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu :

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut

nu e amintit noţional nici un sentiment, dar totuşi noi avem o clipă de regret şi de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze pînă într-atît pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind,

o simfonie poate să ne producă exaltaţiune ori tristeţe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărît vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado,* se vorbeşte de nemîngîiere şi de melancolie :

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbeşte despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noţiunile nici nu sînt, cum se socoteşte, ostile emoţiei şi n-am avea decît să cităm pe Dante şi pe Eminescu, poeţi foarte abstracţi. Nu se poate închipui versuri mai discursive decît acestea :

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro :
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoţia pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este şi aci o emoţie iniţiatică, turburarea în faţa unei sentinţe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încît concluzia este aceasta : *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele aşa-zise adevărate şi nici nu urmăreşte să trezească sentimente. Emoţia poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoţie nepractică.*

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română şi uneori sub pana unor oameni

cu aparenţa de inteligenţă, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitaţie. Expresia este *a reda*. Mai toţi constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucît poezia însăşi şi arta însăşi sînt şi ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepţiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenţie. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm : arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil ? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică şi de poezie, fiindcă ea creează o supra-natură, şi ca să nu se înţeleagă greşit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Arta îndeobşte şi poezia în special sînt gratuite. Ce trebuie să înţelegem prin aceasta ? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic ? Mulţi fac această eroare sinonimizînd gratuitatea şi puritatea şi recomandînd extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viaţă deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înţelege de către poeţii moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile şi durerile existenţei. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realităţii şi nu ne previne. În termeni obişnuiţi poezia nu ne învaţă, deci nu se cade să fie didactică, şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruieşte şi nu educă, ea e un pur exerciţiu spiritual.

Noţiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu voieşte să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry şi de altfel

după mulţi alţii. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard :

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique ;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence ?

Maynard, fireşte, cel puţin aşa pare, ironizează pe un poet obscur fără să-şi dea seama că dădea definiţia cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sînt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispoziţiunea ceremonială, caracteristică poeziei, şi de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci cînd ascunzi pari a spune ceva mai adînc decît atunci cînd spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv şi discursivitatea este retorică. Toţi poeţii moderni au veştejit retorismul, în frunte cu Verlaine :

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanţială. Poeziile lui Eminescu sînt foarte discursive, chiar elocvente, şi cu toate acestea sînt sibilinice, ceremoniale, şi dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilităţi rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuităţii, un semn de substanţialitate cu refracţie infinită.

O altă noţiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstraţie s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuşi în mecanismul jocului propriu-zis. Totuşi ideea de joc e bună şi poeţii o folosesc cu predilecţie. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existenţă, dar e una din activităţile caracteristice umanităţii care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul şi

tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesităţii. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi şi-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observaţie. Ideea, pornită din groaza de elocvenţă, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens şi lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puţin a sensului. Popoarele şi poeţii vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu şi infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conţinut şi cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipseşte. Căci muzica pare sforţarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuinţă goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuşi ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforţare de a comunica iraţionalul, profundul, trezeşte emoţia noastră şi ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunîndu-se întrebat de o fetiţă ce este poezia, Giosuè Carducci răspunde aşa :

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Esce la poesia
O piccola Maria

Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcţia poeziei e didactică. În fond emoţia vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ţinuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilităţii poetului de a explica sensul interior al activităţii poetice. Totul rămîne abscons. Adriano Tilgher în *Estetica* lui pare a-şi da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiţia că ceea ce dă organizaţiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înţelesul cel mai pur, pornirea de a comunica [1]. Noi am spune aşa: poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraţionalul, este *forma goală a activităţii intelectuale*. Ca să se

[1] L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale: solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astraiamo da essa; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell'opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come *vis dinamica*) antecede e determina i particolari secondo una sua logica infallibile" *(Estetica,* II-a ed., p. 58—59). Cu toate acestea, poziţiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiţionismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcînd azi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atît că „universalul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conţine nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În faţa morţii filozoful gîndeşte discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalţă un mausoleu. În muzică şi în monument nu se găseşte de loc conceptul morţii, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul şi arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul,* ci ar *spune* într-adevăr şi atunci procesul artistic ar fi oprit.

facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcînd ca şi nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuinţă intelectuală, tradusă în rit şi cîntec, atribuind-o universului întreg :

Ar trebui un cîntec încăpător precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

TEHNICA CRITICII ŞI A ISTORIEI LITERARE

I

Punerea laolaltă a criticii şi a istoriei literare cînd e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deşi mulţi s-au obişnuit a despărţi istoria literară de critica aşa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică şi istorie sînt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Aşadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstraţiei ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noţiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putinţa istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înţelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conştient spre un scop. Însă operele de artă sînt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticeşte sau nu există. Orice relaţie între opere rămîne exterioară, neputîndu-se bunăoară, esteticeşte vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante şi

Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sînt în sfera artei. Totuşi Croce face mare caz de istoria literară, el însuşi profesînd-o cu pasiune, şi este capul unei întregi direcţii literare al cărui cuvînt de ordine este : *prin critica istorică la critica estetică.* Prin istorie literară Croce înţelege însă, ca mulţi alţii de altfel cu sau fără pretenţii de esteticieni, o operaţie preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenţei operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situaţiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind şterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante şi a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiţie neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradiţiune şi critică istorică — zice Croce — înţelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută ; noi am fi ca nişte animale vîrîte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuţii dispreţuiesc şi iau în rîs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor şi obiceiurilor uitate, care cercetează condiţiile de viaţă ale unui artist şi săvîrşesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă."

Ca operaţie recapitulativă, neexistînd progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creşterea şi scăderea conştiinţei estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observaţie indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naştere. Sînt opere la citirea cărora contimporanii au plîns sau au rîs şi care azi ne lasă cu desăvîrşire indiferenţi. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz ? E un adevăr banal că operele mari sînt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sînt înţelese oricînd. Prea puţină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucţia momentului în care s-au desfăşurat faptele din *Iliada* şi nu e nevoie nicăieri şi nicicînd de vreun comentar ca să rîdem la *Avarul* lui Molière. Deşi unii au emoţii complimentare, prin exegeză, aceştia nu sînt tocmai aceia care înţeleg mai bine. Sînt *rafinaţii, cărturarii,* oamenii voluptoşi de cultură, în fond prea puţin preocupaţi de pro-

bleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcţiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează*. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne. Croce ajunge la această definiţie a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, şi operele care există esteticeşte sînt toate de aceeaşi unică valoare a existenţei. A recunoaşte *universalitatea* unor opere şi *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conţinutistic, adică să afirme că sînt teme bune şi teme rele, genuri mari şi genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conţinut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greşit. Cu tot versul celebru al lui Boileau :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conţinutului. Atunci un poem filozofic slab ar fi mai profund decît o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conţinut în artă şi să facem critică conţinutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Pînă acum se înţelegea prin conţinut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieşea opera de artă. Admiţînd această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului şi istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă există, ea începe a-şi afirma un conţinut care nu este materia din care a ieşit, ci viaţa fictivă pe care o începe. *Hamlet, Crimă şi pedeapsă* sînt obiectul a consideraţii de tot felul, pe care unii ar fi înclinaţi a le socoti exterioare problemei estetice şi fără îndoială că autorii înşişi nu s-au gîndit vreodată că vor stîrni atîtea comentarii. Şi totuşi a face psihologia şi patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăşi. Căci orice fel de consideraţie este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă şi întîi de toate existenţa ei. Sînt multe opere care tratează mai adînc problemele

lui Shakespeare şi ale lui Dostoievski, dar n-au stîrnit nici o discuţie, fiindcă aceste opere nu existau esteticeşte. Conţinutul e pus în clipa naşterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gîndul adîncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conţinutului anterior şi totuşi acest roman a stîrnit discuţiile cele mai variate şi a dus chiar la formularea aşa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adînci prin intenţie au rămas fără ecou. Explicaţia este că *Madame Bovary* există în planul ficţiunii şi are aşadar adîncimea realităţii. Cînd o operă mare apare, probleme numeroase şi neprevăzute se iscă în jurul ei, aşa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate şi ca atare sîntem îndreptăţiţi să studiem psihologia eroilor, gîndirea lor, instituţiile lor şi aşa mai departe şi niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condiţiunile din care a ieşit o operă şi alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieşit observaţia din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăşi din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii : istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putinţa de a le desfăşura istoriceşte e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit şi în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea şi cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este şi între lirica aceloraşi secole. Dar nu este decît între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificaţie, încît este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au şi încercat a determina ***stiluri***, dar noţiunea e prea abstractă, ducînd la ideea rotaţiunii, şi sugerează prea mult noţiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca şi în istoria politică, empirică şi neprevizibilă.

Admiţînd deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptînd lateral şi istoria condiţiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere

cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sînt condiţiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate şi de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependenţă" (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condiţiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiţie din ştiinţele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoriceşte pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanţială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai tîrziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenţei lor.

Cînd este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des şi mai cu emfază în gura istoricului sînt *obiectiv* şi *ştiinţific*. O operă este obiectivă, ştiinţifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neştiinţifică. Se mai vorbeşte apoi de onestitate şi neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere şi talent, dar ne încredinţează că istoria este o ştiinţă în sensul că reunirea, verificarea şi coordonarea faptelor sînt supuse la reguli speciale de critică şi metodă ştiinţifică. Totuşi această concepţiune este exagerată şi vom vedea de ce. Este de notat că rigoriştii fac foarte adesea observaţiuni care sînt adevărate şicane. Mulţi din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamaţii de indignare cînd cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la ştiinţă" astfel : *Mihail (sic !) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediţie declarată neştiinţifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo valoare şi e declarată *neştiinţifică*. Se face deci confuzie între metodele de observaţie istorică şi tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie ? În ştiinţă ea ar însemna aşteptarea ca un număr suficient de experienţe să îndreptăţească inducţia. În istorie, unde toţi recunosc două mo-

mente : strîngerea faptelor şi interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecare de la fapte autentice. Rigoriştii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neştiinţifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea : obiectivitatea şi subiectivitatea, admiţînd că cercetătorul n-are intenţii neoneste şi porneşte de la fapte autentice, este numai o chestiune de ştiinţă ori de neştiinţă ? Răspunsul este acesta : *În afară de autenticitate şi onestitate, noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar* subiectivă.

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepţia schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condiţiile înseşi ale obiectivităţii, pe cînd aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptăţiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcţiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanţii ei mai de seamă sînt Wertheimer, Köhler, Koffka şi Lewin. Noţiunea fundamentală a acestei direcţiuni este aceea de structură, organizaţiune, formă. Vechiului asociaţionism, care vedea în orice percepţie o sumă de senzaţiuni, gestaltismul îi opune concepţia percepţiei ca fenomen originar. Fiecare percepţie are o structură proprie, o organizaţiune, care nu este suma părţilor ci mai mult decît o adiţiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomeraţiunea de senzaţiuni, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaştem în măsura în care recunoaştem o structură, în care organizăm. Sînt mulţi aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observaţie gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăieşte pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obişnuinţa de a-şi proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găseşte absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum

există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sînt istorice ci existenţiale. Dar orice fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăşi, punctul de vedere, nu grupul de fapte, şi această interpretare presupune un ochi formator. Un şir de soldaţi îngheţaţi se tîrăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia şi pe acesta în acela de epocă napoleoniană şi pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franţei, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizaţiuni sînt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renaşterea, Romantismul ? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minţi geniale, îndeosebi Burckhardt şi Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sînt arbitrare decît fiindcă faptele pe care se bizuie sînt autentice ; dar subiective, adică ieşite din mintea unuia singur, sînt cu siguranţă. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri şi să întocmească pe baza faptelor altele, şi Renaşterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumţie că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decît să-l studieze după toate regulile. Care reguli ? În şcoală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrîuririlor, al soartei literare etc., crezîndu-se că acestea sînt criteriile ştiinţifice absolute, cînd în fond sînt numai nişte puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualişti. Croce studiază *ştiinţific* o operă sub raportul numai al expresivităţii ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este aşadar în strînsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atît. Planul de lucru aplicat la unul nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică.

Există în Franţa o şcoală istorico-literară universitară, şcoala lui Lanson, care vrea să opună metoda ştiinţifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei şcoale e foarte interesantă, dar direcţia ei este lipsită de orice concepţie. Insistînd prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuinţează aceste metode, întrucît nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie şi să descrie trecutul", că ea încearcă să înţeleagă şi să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul şi cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în cîmpul artei. O eroare şi mai gravă a acestei şcoli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neştiinţific*. Totdeodată se mai profesează şi demoralizanta teorie a cărţilor învechite, în virtutea căreia, adăugînd cîteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulaţiune. În realitate toate noile informaţii nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid şi probabil în intuirea personalităţii eroului. Alţii pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintîi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei aşa-zise probleme şi să socotească studiul exaurient ; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine — zice el — se juca cu noţiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă şi de mediu ; el întrevedea cauze aşa de generale că între ele şi fenomenele particulare distanţa era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puţin măreţ, dar mai strîns. Noi studiem faptele vecine după timp şi spaţiu, sforţîndu-ne să atingem cauzele imediate şi contingente şi luînd seama ca din lanţul raporturilor să nu lipsească inele." Toate acestea sînt prezumţii de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămîne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate şi contin-

gente nu ne interesează de loc. Toate acestea sînt mimetisme sub înrîurirea metodelor din ştiinţele exacte. Însă acolo explicaţiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înţelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanţial ştiinţifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată ştiinţa e inutilă şi explicarea rămîne o seacă teorie. Încheierea este : *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.* [1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condiţiile de a putea fi un istoric. Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuşi capital : istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulţi istorici literari îşi închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă, şi că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziţiune falsă, ieşită şi dintr-o greşită opiniune despre raportul dintre viaţă şi artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrîureşte pe artist şi că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înţelegem operele de creaţie. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieţii publice şi al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat

[1] În direcţiunea aceasta, oarecum, merge şi gîndirea lui Henri Massis (*Jugements,* I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere“ este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents ; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même.“

marii romantici ? Fără prejudecăţi ne vom încredinţa că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi fireşte s-a generalizat prin imitaţie. Putem să studiem oricît poezia mediocră şi spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Cînd însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întîi un critic, ce este un critic ? Poate învăţa cineva să fie critic ? Răspunsul este : nu. Critica este o vocaţiune aşa cum sînt poezia, romanul şi celelalte arte. Nu poţi fi critic numai cu voinţă şi deci istoria literară în fundamentul ei nu este o ştiinţă. Croce însuşi acceptă acest punct de vedere.

„...activitatea preţuitoare — zice el — care critică şi recunoaşte frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producţiune şi altă dată de reproducţiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust ; activitatea producătoare, geniu : geniu şi gust sînt, deci, în substanţă identice. Această identitate se întrevede atunci cînd îndeobşte se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului şi că artistul trebuie să fie dotat cu gust ; sau că este un gust activ (producător) şi unul pasiv (reproducător)."

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust şi gustul este din aceeaşi substanţă ca şi geniul. Propoziţiunea nu e clară şi mulţi ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz şi învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simţul critic,* care ar fi un nou simţ pe lîngă cele obişnuite şi prin care am lua cunoştinţă în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Ştiinţă a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstraţie ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simţ şi cînd o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observaţie obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai

bine putem înţelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activităţii normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă ? Aceea în care spiritul îşi reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activităţi. Cînd zic că o acţiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrşind acelaşi act este admisă de conştiinţa mea ; într-un cuvînt că faptul a anticipat o dispoziţiune permanentă a voinţei noastre de a realiza aceeaşi acţiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voinţa mea nu participă potenţial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admiţîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activităţi creatoare, n-am decît o emoţie psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înţeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică şi creaţie nu este o deosebire de esenţă, ci numai una de proces. Una porneşte dinafară spre a deştepta apetiţia creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-şi găsi materie. Simţul critic e actul creator eşuat, răsfrînt în conştiinţă înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrşit după norma însăşi a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantazia noastră elanul creator, provocînd astfel o idee creatoare ce se recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoţia psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaşte peste tot o posibilă producţie proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fantaziei, ca manieră ce nu dă normă activităţii artistice. Cu alte cuvinte, simţul critic este *forma* propriei noastre facultăţi creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a recunoaşte că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăşi a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aci comunitatea de simţire între autor şi critic.

O consecinţă a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însuşiri virtuale de creator, dar

chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuşi, criticul trebuie cel puţin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanţie de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viaţa lui un vers, ba chiar îşi face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toţi marii critici au făcut literatură şi, contrar prejudecăţii comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunţare. Invers, artiştii, contrar iarăşi părerii comune, cînd au o conştiinţă largă sînt criticii cei mai pătrunzători şi adevăratele valori au fost descoperite de către artiştii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic şi criticul un artist, fie şi ratat, şi în orice caz un om cu vocaţie, ar rezulta că întocmai cum nu poţi preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucţiuni de tehnică critică. Totuşi critica are o latură prin care intră în tehnică şi ca atare printre ocupaţiile metodice. Aşa precum poetul trebuie să-şi cunoască bine limba şi să studieze versificaţia, oricît acestea în sine ar fi exterioare actului de creaţie, criticul şi istoricul literar trebuie să-şi supună vocaţia unei discipline. Aceasta singură se poate învăţa. Dar reiese din cele spuse pînă aici că de vreme ce critica este chestiune de vocaţie, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decît persoanele cu această vocaţie. Şi cum sînt puţine, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuşi nu e. Întîi nu se poate şti cine are vocaţie sau nu apriori. Deci toţi cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuţie. Încît istoria literară are două părţi : istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, şi istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiţie, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocaţie nu trebuie să iasă din erudiţie, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte : *bibliografia, comunicarea de docu-*

mente inedite, ediţiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticităţii şi al autorităţii, critica de atribuţie, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie. Toate aceste operaţii trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocaţie. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari aşa-zişi universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode. [1] Ei au credinţa că un subiect cercetat bine *ştiinţific* se epuizează şi că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat şi istoria literară ar fi o tristă ocupaţie dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de ve-

---

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul îşi închipuie că criticul prin *explicaţie* înţelege arătarea raportului cauzal. Toţi criticii ştiinţifici au făcut această eroare, luînd opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv şi arătîndu-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière îşi închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerînd opera ca un fenomen natural. Explicaţiunile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoţiei artistice, cauza adevărată a emoţiei fiind însăşi existenţa operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfăşura, a face explicită emoţia, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putinţa de a recepta frumosul şi el cere criticului o stimulare în această direcţie, aşa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect şi pentru el. Şi mai puerilă apare critica aşa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) şi cu varietatea ei critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrşire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoţia poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sînt vesele şi altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundenţa rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci cînd întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze*, să ni se *inculce* excelenţa estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinaţiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepţia şi nu vom comunica niciodată emoţia muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, şi de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoţia.

dere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărţi despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, şi documentele, oricît de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citeşte într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decît datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această *temă?* Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism maşinal şi steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu şi întîmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecît obligaţia să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică şi ştiinţă? Bunul-simţ spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sînt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere şi nu e critic acela care porneşte de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoieşte pe Alecsandri şi descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operaţiile de erudiţie pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocaţie. Şi primul semn al vocaţiei este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

In afară de vocaţia critică şi de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condiţiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească şi simplul erudit. Foarte mulţi cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvaţă în cuprinsul studiului limbii şi literaturii române. Cel mult i se cere criticului şi istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi aşa de puţin şi mai ales opere de platitudine şi de prejudecăţi didactice. Partea de istorie pură din istoria literară şi pregătirea istorică a momentului critic şi a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este şi un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca

istoricul literar să fie mai întîi de toate un istoric general, care numai după oarecare experienţă să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privinţa asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare, care într-anume înţeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar aşează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sînt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aci echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfăşurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, ştiinţifice, artistice, în sfîrşit tot ce aparţine culturii. Cum ar fi cu putinţă să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică ? Ce preţuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor şi mai ales dacă n-are o educaţiune artistică asemănătoare ? Lipsa de cultură face pe criticul şi istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esenţiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se dispreţuieşte azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simţit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformităţii de gîndire filozofică, nu fiindcă şi-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înţelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sînt foarte mulţi poeţi care nu sînt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvîntului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieţii care formează totdeodată obiectul de predilecţie al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeţi simt poziţia lor în univers fără s-o analizeze prin noţiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof ? La aceste obiecţiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de ştiinţă, deci specialist, istoricul literar se mărgineşte a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca şi cînd ar exista un astfel de aspect pur !). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această spe-

cializare este absurdă şi înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceştia nu caută ei înşişi o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întîmplă ca toate opiniile compilate să fie false. În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului şi istoricului literar o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conştiinţa literară bogată dă criticului repede noţiunea exactă a momentului pe care-l studiază şi-l fereşte să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, aşa de remarcabilă în unele laturi, izbeşte totuşi prin îngusta informaţie literară internaţională. Istoricul francez nu cunoaşte în genere direct literaturile germană şi italiană, necesare pentru definirea Renaşterii şi Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoştinţe şi cercetări intră în aşa-zisa literatură comparată, considerată şi ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putinţă să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare.

Chiar dacă renunţăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simţul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului şi latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeaşi idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înţelegem, dar putem încă să ne înşelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche şi foarte solidă : compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale şi în toate genurile, de unde, fiind la mijloc şi lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar înrîuri şcoala, este sigur că anume valori rezistă prin însăşi structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine

are o cultură serioasă nu poate să nu rămînă zguduit de adîncimea simplă şi eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceştia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, fireşte, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roşie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporţie a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu ştie să-şi îndreptăţească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conţinut şi confuză i se poate părea excepţională. Patosul, elocvenţa îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaşte numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc şi celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmăreşte alte scopuri, cum ar fi multe din cărţile d-lui M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observaţie. Însă cine cunoaşte literatura clasică ştie că observaţia n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observaţie, într-atît criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrîurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, şi tot lipsa de serioasă cultură filozofică şi literară face ca însăşi poezia pură să fie înţeleasă în felul absurd al unei poezii fără conţinut.

Într-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, şi acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală. [1]

---

[1] De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sînt aberaţii. Încercarea de istorie a filozofiei prin colaborări făcută de curînd la noi este şi ea o aberaţie. Pot fi acolo articole bune în sine sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanţială a ideilor e absentă. Ceea ce lipseşte, vai, acestei iniţiative de „filozofi“ e tocmai o filozofie a istoriei gîndirii.

III *

Două dintre cele mai cultivate metode în critica aşa-zisă ştiinţifică sînt *critica izvoarelor* şi *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureşan* al lui Eminescu seamănă pînă la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privinţe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăşi de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine de altfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări şi a simţi satisfacţie cînd le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict şi mai ştiinţific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, şi opera literară este determinată. O poezie nu se naşte din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăţi de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi". Înţelegi ce este apa cînd prin analiză afli că este o combinaţie de oxigen şi hidrogen în anume proporţii. Înţelegem ce este o operă literară cînd descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinîndu-i antecedentele, cauza. Bunul-simţ, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decît talentul scriitorului, iar din punct de vedere conţinutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuşi al sufletului autorului, adică experienţa lui, biografia lui. Încît analizînd esteticeşte opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conţinutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii ştiinţifici nu văd însă lucrurile aşa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, ştiinţific şi căreia trebuie neapărat să i se găsească lanţul cauzal.

Poziţiunea izvoriştilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicţie cu estetica operei li-

---

* Acest al treilea capitol, ce continuă cursul şi s-a publicat în *Adevărul literar şi artistic,* nu a fost inclus în vol. *Principii de estetică,* deşi referirile la el (vezi p. 82, 86) au rămas în capitolele anterioare (n. red.).

terare, dar observaţiile lor, întrucît privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sînt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmînd că un lucru seamănă cu altul şi-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înţelege aşadar nu un simplu element asemănător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este aşadar o critică de filiaţiune.

Să vedem de cîte feluri pot fi izvoarele, simplificînd pe cît cu putinţă clasificările specialiştilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, distinge, de altfel în concordanţă cu alţii, după natura antecedentelor :

1) *Izvoarele vii*, elementele din experienţa scriitorului, adică pasiuni, credinţe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturăreşti.*

Este învederat că, istoriceşte vorbind, experienţa scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră* :

Trei pruni frăţini, ce stau să moară,
Îşi tremur' creasta lor bolnavă,
Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta creşte prin ogradă
Şi polomida-i leagă snopii...
Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii ?...

. . . .

Înfipt în meşter-grindă, iată-l
Răvaşul turmelor de oi ;
Şiragul lui de crestături
Se uit-atît de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvîntată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.

Şi parc-aud pocnet de bici
Şi glas stăruitor de slugă.
Răsare mama-n colţul şurii,
Aşează-ncet merindea-n glugă...
Înduioşată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură :
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Şi să te porţi la-nvăţătură !“

Toată poezia lui Goga vorbeşte afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună aşa (am şi făcut prin asta o filiaţie) :

Voi să-i daţi lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac şi popa Naie
Şi n-are bucate, dragă.

Cine cunoaşte Răşinarii, casa bătrînei doamne Goga din uliţa Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot şi că pe uliţa amintită locuiau îndeosebi feţele bisericeşti îşi explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera ţărănească este aşa de evidentă, încît ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul“. Cînd dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decît pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Cîţi, încă şi acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri :

Au de *patrie, virtute* nu vorbeşte liberalul
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget :
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toţi pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesenţă de mizerii de la creştet pînă-n talpă.
Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască...

Ei bine, omul cocoşat şi împăroşat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica şi autor şi el. Ochii de broască aparţin lui C.A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri :

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut ;
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecînd la izvoarele cărturăreşti, vom observa că prin ele se înţeleg orice impulsiuni din cîmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăşi a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămînă surprins de imaginile scoase din cîmpul matematicilor. Vignetele sînt figuri geometrice. Se vorbeşte mereu de *zenit*, *nadir*, *pătrat*, *oval*, *vertical*, *curbură*, *prismă*, *conuri*, de numere în genere. O strofă sună aşa :

Fie să-mi clipească vecinice abstracte,
Din culoarea minţii, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Şapte semne, puse ciclic : El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă ştim că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de ştiinţe din Bucureşti, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creaţiunii. Şi într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepţia despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte ştiinţe că, deşi pornesc de la un fel de experienţă, n-au nici un contact cu percepţia universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noţiunile cele mai sărace în conţinut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unităţi.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gîndirii noastre. Matematicile sînt o ştiinţă curat deductivă, şi fiindcă emit propoziţiuni despre forma cea mai

generală a universului, fără nici un reziduu senzaţional, avem parecum impresia că ele se ocupă cu esenţa însăşi a lucrurilor, deşi această esenţă nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au şi fost ispitiţi să facă din număr nu o relaţiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că şi Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforţare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esenţial, mai îndepărtat de simţuri. Barbu mărturiseşte acest punct de vedere. El vorbeşte de „vibrarea şi incandescenţa modului interior", respingînd „primitiva preocupare de culoare", de „geometria calitativă", de „întrebările cunoaşterii" şi „înţelegerea muzicală a lumii". Noţiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica şi arhitectura au structura cea mai abstractă şi mai supusă calculului. În sfîrşit, el defineşte poezia aşa : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se aşează sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidenţă, sinceritate, disociaţie, naivitate,* poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru."

Însă ştiinţa cea mai purificată de experienţă, care oglindeşte numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoaşterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sînt desigur izvoare cărturăreşti speciale, parţiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea,* să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sînt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija, ca să facă o maliţie criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai totdeauna sursa de informaţie, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales cînd are o nuanţă legendară, nu e aşa de uşor de determinat şi atunci investigaţia se dovedeşte necesară. Aşa, de pildă, visul sultanului din *Scri-*

soarea III de Eminescu s-a descoperit a fi versificaţia unu pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin în tîmplare. Cînd ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material*. Cînd ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influenţă*. În *Mureşan* de Eminescu găsim şi material şi influenţe. Materialiceşte ideea centrală este schopenhaueriană, literaliceşte ea este goetheană. Să examinăm puţin compunerea. Despre ce este vorba acolo ?

Mureşan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sînt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu care răspunde doar cu nori şi fulgere. Mureşan s-ar sinucide dacă nu şi-ar da seama că este inutil, întrucît viaţa în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinităţile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare şi Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureşan devenit eremit, privind la marginea mării spre nişte ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspiraţiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul : Viaţa nu e decît înfăptuirea eternă şi fenomenală a voinţei oarbe de a trăi. Istoria este desfăşurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adînc de micşorare a intensităţii vieţii şi inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaşte iarăşi la viaţă, îndărătul existenţei noastre fenomenale stînd un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare şi aceasta se obţine în contemplaţia artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei şi prin asta ne eliberează de voinţa însăşi de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureşan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfăţişează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieţii, care trece din experienţă în experienţă, care păşeşte din prezent în trecut şi din relativ în absolut nu e decît un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influenţat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este aşa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încît el ia numele de *imitaţie*. Iar de la imitaţie mulţi trec la bănuiala de *plagiat*. Adevărul este că înainte se imita foarte mult şi aşa de servil încît te poţi întreba în ce constă invenţia scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Cînd izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitaţia poate fi socotită o simplă sursă materială de inspiraţie. Aşa de pildă Shakespeare şi-a luat materia din *Romeo şi Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită şi de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcîndu-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, părînd aşa de originale, ale lui V. Alecsandri sînt imitate după piese franceze bulevardiere, imitate pînă la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sînt cu totul fără importanţă. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitaţie strînsă a unei alte piese, n-am înceta să preţuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita aşa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă şi trăieşte numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeaşi calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneţia* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm : putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere ? Chestiunea e complexă, avînd în vedere că traducerile înseşi se socotesc ca opere de interpretare, de re-creaţie. Totul rămîne dar la aprecierea criticului de valori.

Acelaşi Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în : 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl foloseşti prin contrazicere. O pildă de informaţie negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicînd-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încîlcite, nu fără a sucomba uneori înrîuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune şi o trebuinţă practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedeşti că între

două opere este o legătură directă de filiaţiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conştiente* şi 2) *inconştiente*. E cu putinţă adică să fii înrîurit de o operă fără să ştii, prin memoria care funcţionează latent. Lucrul acesta nu e lipsit fireşte de adevăr. În genere un scriitor, mai ales în tinereţe, este tiranizat de un autor preferat, chiar cînd nu-l mai citeşte. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunţat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sînt mulţi poeţi, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrîurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămîi mirat să constaţi însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare şi nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, şi a depozitat în subconştient.

Să spunem acum cîteva cuvinte despre critica *genetică*. Şi aceasta porneşte din prezumţia ştiinţifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulţumit cu judecata de valoare, ci vrea să ştie cum s-a născut opera, mergînd uneori pînă la anchetă. Cu alte cuvinte este încercarea de a introduce şi în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente : determinarea traiectului de la prima idee pînă la forma ultimă şi stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operaţiunii, recurgînd la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă *Egipetul* lui Eminescu şi *Sărmanul Dionis,* oricît ar părea de curios, sînt înrudite genetic. Eminescu s-a gîndit la început să facă o naraţiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlà şi cu soţia lui mor şi după aceea se reîncarnează peste cîteva mii de ani în Spania şi apoi în Franţa. Ni se descrie Nilul şi intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrîurit de Victor Hugo şi anume *La légende des siècles,* Eminescu se gîndeşte să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanităţii, începînd din preistorie şi sfîrşind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori.* Apoi renunţă şi la acest poem, dar publică separat *Egipetul* şi apoi reface partea modernă în *Împărat şi proletar.* În sfîrşit, nu părăseşte ideea metempsihozei, dar o tratează într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis.* Geneticii vor striga : Minunat ! Am pătruns în tainele creaţiunii. Însă credinţa e puerilă, căci n-am

aflat decît ceea ce este principial presupus despre orice creaţiune, că anume de la ideea iniţială pînă la forma ultimă sînt multe trepte. Şi poeţii răi şi marii poeţi lucrează la fel. Cît despre critica genetică de conţinut, ea constă într-un fel de inventar strîns al 1) senzaţiilor, 2) sentimentelor şi 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu :

> Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
> Să simt fiorii strîngerii în braţe,
> Pe veci pierduto, vecinic adorato !

Senzorial, poetul este un tactil. În privinţa sentimentului e mai mult un senzual. Dar absenţa sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională şi prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingenţe. Iată o mică analiză aşadar. Ce rezultă din ea ? Mai nimic. Aceleaşi observaţii le puteam face fără pedanterie, fără metode, fără fişe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o ştiinţă.

Metodele acestea „exacte“ sînt ieşite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Şi e chiar interesant de văzut că critici în aparenţă impresionişti, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului şi a diferenţierii decît metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare ? În orice poet se răsfrîng valurile culturii contimporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalţi poeţi. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce şi ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferenţiază. Şi ceea ce este diferenţiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferenţiem de alţii, ci prin totalitatea procesului structural.

ADDENDA LA „PRINCIPII DE ESTETICĂ“

UNIVERSUL POEZIEI

I. SIMBOLURILE

— Vreau să-ţi explic punctul de vedere teoretic în care mă voi aşeza în convorbirile noastre.

— Vă ascult, domnule profesor.

— Poezia, domnule, îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie.

— Atunci dacă un poet cîntă Ceahlăul, muntele nu-i Ceahlău ?

— Nu este Ceahlăul, cum Styxul nu-i Dunărea. Te rog să ai răbdare. Universul prim nu-i străin de acest univers secund, sau mai bine zis universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis. Pe acesta urmează a-l examina.

— Există el „obiectiv " ?

— Da, există obiectiv în subiectele predispuse la poezie. La început ne vom exprima confuz, ca să intrăm în materie, şi vom zice aşa : sînt lucruri poetice, care intră în universul poeziei, şi lucruri prozaice, refractare. A cunoaşte „lucrurile poetice" este pentru un poet a se afla într-o poziţie favorabilă. Să luăm exemple grosolane...

— Iertaţi-mă că vă întrerup, voiţi oare să spuneţi că un individ are mai mulţi sorţi de a face un poem bun examinînd şi evitînd lucrurile prozaice ?

— Nicidecum. Dialogurile noastre sînt fără utilitate pentru nepoet şi nu le va înţelege decît poetul. Adevărurile formulate de noi sînt toate aposteriori. Aşadar revin la exemple. Luna pare oricui un element poetic şi este. Scrumbia însă indignează şi e clasată printre lucrurile prozaice. Fluturele are toate sufragiile noastre, păduchele îl socotim trivial. Un măr din care muşti e poetic, un cîrnat e vulgar. Sînt adevărate deciziile de mai sus ? Într-anume fel, da.

— N-am auzit de nici un mare poem închinat cîrnatului.

— Este unul, de un spaniol, Baltasar del Alcazar, despre caltaboş :

Ce umflat e şi ce frumos,
Ce încovoiere şi ce grăsime are !

Admit că acest poem e uşor burlesc. Eu însă cred şi pot să dovedesc că un poem serios cu tema asta s-ar putea scrie totuşi. Dar să continuăm. O mai lungă experienţă ne dovedeşte că lucruri socotite multă vreme prozaice devin prin graţia unui poem interesante.

— Îmi permit să mărturisesc că pînă azi am crezut că nu există lucru poetic ori vulgar şi că orice poate deveni poetic dacă e înfrumuseţat de arta poetului, fie şi cîrnatul.

— Însă istoria literară ne arată că sînt în artă „puncte dificile", aspecte-prăpăstii în care şi cel mai genial poet se scufundă. Există lucruri iremediabil prozaice. Bidonul, ca să luăm un obiect la întîmplare (de fapt din recuzita suprarealiştilor), nu poate încălzi sufletul unui poet. Că ar putea fi introdus într-o poezie, nu este exclus, dar şi-ar căpăta valoarea prin altceva. Bidonul cu benzină, acesta da, cuprinde mari idei, însă intră la capitolul combustibile. Pîinea însă este clar poetică, poate sluji ca titlu de poem : este „pîinea noastră cea de toate zilele", a proletarului şi a ţăranului, e făcută din grîu, care evoacă ţarina, secerişul etc., etc.

Acum putem să lămurim ideea. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omenirii. Într-adevăr, poetul n-ar putea comunica cu alţii dacă acei alţi n-ar fi şi ei poeţi. Iar adevărul este că toţi,

mai mult ori mai puţin, sîntem poeţi şi facem piese de precizie, aşa cum elveţienii lucrează iarna piese de ceasornic. Aşadar, vorbeam nu de pîine ca aliment, ci de „Pîinea", hrană elementară. Marele poet se află în poziţie favorabilă cînd cade pe astfel de simboluri. Nu simpla întîmplare face, acum, ca un lucru să devie element al universului poetic, cu valoare simbolică. De ar fi aşa, în acel univers ar intra numai locuri comune.

— Care este principiul în virtutea căruia un lucru intră sau nu în lumea poeziei ?

— Criteriul îl găsesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază variabilă de desfăşurare, apoi declină, se stinge şi încetează. Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate, prin toate mijloacele sensibilităţii şi fanteziei. Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în viguroasă agregaţie, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilenţial simbolizează direcţia declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în general prozaic. Iată, îţi prezint trei materii : diamantul, catifeaua şi puroiul. Care sînt mai poetice, după d-ta, adică mai capabile de a deveni hieroglife, poeme-embrioane, momente favorabile la îndemîna poetului ?

— Eu zic că diamantul şi catifeaua.

— Eram sigur c-ai să răspunzi astfel. Judecată sanitară. Poetice sînt diamantul şi puroiul, unul reprezentînd un succedaneu al soarelui, altul o imagine a infernului, a corupţiei finale. Catifeaua e agreabilă, decorativă, dar indiferentă. Unele obiecte sînt prozaice o vreme, apoi devin deodată poetice, fiindcă se adaptează sensurilor. Aşa de pildă eu nu pricep de ce n-a cîntat nimeni oţetul.

— Îmi dau silinţa şi cu toate astea nu văd de loc poezia „oţetului".

— Fiindcă nu te raportezi la vin. Vei conveni că vinul cel cîntat de Horaţiu e o licoare elementară, exprimată de ciorchine, emblemă a uberităţii. Vinul este spiritul pămîntului şi

de aceea intră în împărtăşanie. Oţetul e un vin alterat în care a pătruns demonul acid al morţii. Buzele lui Isus sînt şterse cu oţet.

— Mai am o nedumerire. S-ar zice că după d-voastră, domnule profesor, sînt poetice obiectele care capătă un sens metafizic. Mi-e teamă să nu vîrîm poezia într-un domeniu care nu-i aparţine. Ce ne facem cu sentimentul ?

— Nu m-am explicat bine. Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine. Spun deci un adevăr vechi ca şi retorica. Frunza căzută din copac este poetică fiindcă sugerează propria mea soartă. Şi eu mă veştejesc şi voi pica din pomul vieţii. Poezia e un animism reducînd lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră prin urmare decît elemente de biografie, nimic inert şi fără semnificaţie. Cestălalt univers e mai bogat, el e plin de obiecte indiferente. Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic, ca orice invenţie tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiţă, n-ar vesti-o prin radio : „Atenţiune, atenţiune ! Vae, vae, vae incolis terrae“ şi celelalte ? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii din cerul însuşi ? Este evident că dacă Isus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Isus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfînt. Educaţia poetică trebuie să ne înveţe să sărim peste falsele obstacole şi să descoperim în lucruri mesajul lor poetic. Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff :

Schläft ein Lied in allen Dingen...

În fiecare lucru doarme un cîntec
visînd neîntrerupt,
dacă nemereşti cuvîntul magic
lumea începe să cînte.

II. FOCUL

— Neron, dragul meu, era un mare poet.

— Aşa pretindea, domnule profesor, totuşi nu văd în ce.

— Fiindcă avea simţul incendiului, al focului cotropitor. Focurile masive, combustiile uriaşe care fac să trosnească trunchiurile de copaci mişcă numai pe marii lirici. Îmi amintesc de nişte versuri ale lui Shelley descriind un incendiu în Norvegia :

> Pădurarul din Norvegia... caută să înăbuşe
> În fundul unei văi cu pini
> O flacără uşoară în desişuri
> În vreme ce pădurea nemărginită se mistuie
> Şi trunchiurile groase sînt smulse
> De focul născut aşa de umil ;
> Scînteia a murit sub picioarele sale
> Iar el tresare văzînd flăcările pe care le nutreşte
> Urlînd victorios cu miriade de limbi
> Sub cerul întunecat.

Piromanie latentă şi vocaţie lirică sînt totuna.

— Cum explicaţi asta ?

— Dar e foarte simplu. Ce este universul ? Un pumn de scîntei mai mari ori mai mici învîrtindu-se în beznă. Soarele e scînteia cea mai mare, aproape un tăciune. Instinctul ne face să intuim drama elementară a creaţiei care e rezistenţa luminii la umbră.

— În cazul acesta, domnule profesor, poeţii ar trebui să cînte mai ales soarele.

— Ceea ce şi fac, însă mai mult indirect. Soarele privit drept în faţă este excitant, iar vitalitatea duce la o poezie prea senzuală. Lirica este în general o formă de depresiune, cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci cînd ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central. Pentru acest motiv luna e mai poetică. Ea deşteaptă noţiunea răcirii şi stingerii. Totuşi Gérard de Nerval a izbutit să vadă în soare un pretext de melancolie. Soarele, privit fix, te orbeşte, aşadar produce impresii de întuneric. De aci o întreagă simbolică a blazării :

Quiconque a regardé le soleil fixement
Croit voir devant ses yeux voler obstinément
Autour de lui, dans l'air, une tache livide.

Cu atît mai explicabil este interesul pentru stele. Steau este semnul curent al haosului originar, al lumilor îndepăr tate şi al rezistenţei la beznă. Pe ce crezi că se întemeiaz emoţia populară în *Steluţa* lui Alecsandri ? Pe noţiunea singu rătăţii în spaţiu :

Tu care eşti pierdută în neagra veşnicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu ! Etc.

— Nu pot să-mi ascund totuşi, domnule profesor, sentimen tul că stelele au devenit cam banale.

— Nu zic altfel. Dar poeţii găsesc totdeauna mijloace de reînnoi temele. Ei cîntă nu atît focarele stelare, cît succedane ele lor terestre. În primul rînd focul. Aş spune că focul e u element al lumii văzute cu ochi primitivi. Flacăra, apa a apărut totdeauna ca aspecte fundamentale cosmice. La în ceput este o apă ceţoasă şi pe ea începe să sfîrîie un punct d lumină. Fapt este că focul, dacă ştim să-l desprindem din re ţelele de concepte banale care îl înăbuşă, aşa încît să-şi rei în conştiinţa noastră rangul de forţă primordială a universului devine înalt poetic. De aci interesul pentru incendii, de care îţ vorbeam. Toată lumea aleargă cu plăcere cînd ard casele al tuia, ori o sondă, şi Neron va fi fost nebun, dar avea instinctu piric închis în orice suflet adînc liric. Pămîntul e un loc care a fost fierbinte şi fumegător ca şi soarele din care a ieşit ş focul pîlpîie azi ca o amintire doar prin locuri permise. În lipsa unui pîrjol mare, gura sobei ajunge spre a sugera marele foc central. Ce ar face oare aşa de poetic focul din sobă, dacă nu ideea unei flăcări minime, rămase într-un univers apăsat de elementul advers al frigului ? Vara focul din sobă nu mai este interesant, căci avem arşiţa soarelui. Deci în ideea de succe daneu stă graţia versurilor unui Alecsandri :

Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse ;
În sobă arde focul.

Alecsandri vorbeşte mai sus şi de lămpi. Desigur lampa e un succedaneu al soarelui şi dacă accentuăm în ea sursa de lumină, motivul devine puternic. Însă mijloacele artificiale de

a sfîşia tenebrele sînt, în ordine istorică : făcliile, opaiţele, lumînările, întîi de ceară, apoi de stearină, lămpile cu petrol, lămpile cu gaz aerian, reverberele, lămpile electrice, candelabrele etc. Principial, şi de altfel şi de fapt, toate acestea intră în universul poetic. Stelele pe cer stau în anume grupuri, luna se mişcă, încît ordinea şi procesionalitatea sînt legate în imaginaţia noastră de ideea de iluminaţie. Făcliile impresionează mai mult dacă sînt purtate două cîte două în noapte de un şir de călugări, ca în *Strigoii* lui Eminescu, unde întîlnim des iluminaţia artificială :

În salele pustie lumine roşi de torţii
Rănesc întunecimea ca pete de jăratic.

Petele de jăratic ca reverberaţie minimă într-un univers pe cale de stingere le întîlnim şi în celebrul *The Raven* de Edgar Poe :

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

Ah, ce clar prin minte-mi trece, era în decembre rece
Cînd tăciunele se trece lungind pe podea o pată.

În paranteză fie zis, e de la sine înţeles, antitetic, că o idee poetică puternică este bezna. Ea e negaţia malignă a vieţii, teroarea.

Lumînarea de ceară ocupă un loc preponderent în opera lui Eminescu. Ea e un simbol al recluziunii în odaie. Acelaşi Eminescu are un simţ înaintat al luminilor combinate, candelabre cu lumînări de ceară în săli cu mari oglinzi multiplicatoare şi reflectoare.

— Îmi permit a emite şi părerea că lumina electrică de care aţi vorbit e totuşi prozaică.

— Ce idee ! Nimic nu împiedică lumina electrică să sugereze mai cu putere succesiunea soarelui într-un univers ameninţat de răcire şi susţinut de uzine, şi într-adevăr Maiakovski vede un oraş american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie :

La Chicago
Sînt 14.000 de străzi
Raze de sori — pieţe :

Din fiecare
Şapte sute de ulicioare
Lungi cît să mergi un an.
Totul e miraculos pentru om la Chicago.
La Chicago
Din cauza prea marei lumini
Soarele
Nu e mai luminos ca o lumînare de un leu.
La Chicago
Ca să ridici genele
Este şi pentru asta
Energie electrică.

Eu am chiar ideea că noţiunea de electricitate se poate aplica firmamentului ale cărui miriade de lumini se aprind deodată ca prin mişcarea comutatorului la uzina divină.

— Mi-aţi răsturnat toate noţiunile.

— Dar să mergem şi mai departe. După flăcările combustibile şi lămpile incandescente, vin materiile fosforescente şi pietrele preţioase. A găsi în pămîntul opac un cristal este a recăpăta speranţa în lumină. Nestemata reprezintă focarul rece de lumină din lumea subterană.

III. APA

— Ce alte lucruri mai sînt poetice, afară de foc, domnule profesor ?

— Bineînţeles celelalte elemente : apa, aerul, pămîntul.

— Nu izbutesc să pricep, deşi ştiu că Pindar a cîntat fluidul : „Apa e mai bună ca orice“, „Ariston to men idor“.

— Un fapt este că noi modernii am pierdut simţul elementelor. Pentru omul vechi, focul, apa, aerul erau lucruri primordiale, adevărate forţe numenale. Şi nu-i discuţie că dacă privim universul cu inocenţă (şi poetul trebuie să aibă candoare), observăm că multiplul fenomenal e reductibil, printr-un proces continuu de metamorfoză, la elemente care şi ele sînt comunicante. Apa, evaporîndu-se, se preface în aer, acesta se aprinde şi fulgeră, reziduul combustiunii se scutură jos în

chip de cenuşă, devenind pămînt. Lichidele inflamabile produc asupra noastră cea mai puternică impresie, amintind rudenia aparent antagonică între apă şi foc. Spectacolul dramatic prin excelenţă este incendiul unei corăbii în plină mare. Omul este prins între două catastrofe complice. În fine, lucrul e clar : soarele iese din ocean, între foc şi apă există o frăţie secretă.

— Încep să înţeleg. Cum poate totuşi poetul să cînte elementele, cînd ele apar ca nişte simple idei ?

— Ai zis bine „idei", apăsînd asupra aspectului numenal, însă mare poet este acela care le „vede".

Noi de multă vreme nu mai percepem aerul şi ca atare n-avem nici senzaţia justă a apei. Pentru peştele din mare, apa e un aer inspirat şi respirat, pentru noi vizibil şi totdeodată oribil prin densitatea lui. Dar peştele care eşuează pe uscat e speriat de sicitatea aerului nostru, care pentru el e o apă corosivă, arzînd viscerele. Marea este într-un cuvînt atmosfera fiinţelor acvatice, aerul este oceanul nostru. Sîntem Nerei şi Nereide ai unui lichid sublimat, iar vîntul şi ecourile reprezintă undele respective.

Sau cum zice Delille :

De tes ondes, sur nous s'élèvent d'autres mers,
Dieu, de ton océan, fit l'océan des airs.

— Dar cum poate fi reprezentată apa ?

— În multe chipuri. Poeţii cu percepţia vie a miraculosului elementar au evocat apa ca substanţă primordială, cum a făcut, înainte de Goethe, Calderon de la Barca în *La vida es sueno*, personificînd-o şi punînd-o să se declare principiu universal :

Duhul Domnului
insuflat de sine însuşi
plutea pe deasupra apelor
care sînt faţa abisului.

Azi metoda aceasta e dificilă ; reprezentăm apa ca natură, atribuindu-i o moţiune lirică.

— Ce vrea să zică, domnule profesor, lirismul apei ?

— Dumneata ştii prea bine că nimic nu are pentru noi vreo semnificaţie dacă nu-i expresia unui Eu. Personificăm.

Apa e şi ea o fiinţă proteică suspinînd şi făcînd confesii compuse din numele Spiritului universal. Apa e „animal" (avînd anima) şi în acest sens e sălbatecă sau civilă.

— Mă surprindeţi, domnule profesor, n-am auzit pînă acum de apa civilizată.

— Fiindcă nu faci analiza cuvintelor. Ai răbdare. Îndeobşte poetul are preferinţă pentru apa ca forţă instinctuală, simbolizînd sedimentarea materiei. Paul Valéry zice :

Oui ! Grande mer de délires douée.

Marea este aşadar prima dezlănţuire incultă a sufletului cosmic. Aşa cum tunetele şi huruiturile acuză procesul vulcanic, urletul marin atestă ivirea unei materii plastice. Natura elementară e o junglă în care urlă apa şi focul.

— Prin urmare agitaţia înseamnă sălbăticie, iar calmul cultură.

— Nu tocmai. Sălbăticiunile se remarcă printr-o placiditate stranie. Apa poate fi şi ea hieratică şi desigur că lichidul primordial a început cu faza inertă. O nemişcare totală a mării ni se pare suspectă, operă a unei puteri iraţionale, de aceea paradisiacul mării pacifice visate de Dante turbură :

Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel ch'ad ogni vento
Per mare andasse al voler vostro e mio.

Fundul mării, fiindcă se gîndeşte ca fiind stătător, inspiră aprehensiune. Apa lui e moartă, o vale a Iosafatului pentru înecaţi şi corăbii :

Ein grosses Grab ist Meeres Grund.
Ein Kirchhof Meeres Spiegel.

Aşa spune Freiligrath, ca să nu mai cităm pe alţii. Cu aceste premise poţi descoperi însuţi ape turbulente.

— Întîi, fireşte, marile fluvii... pe care cei vechi le credeau izvorîte din rai.

— Ascultă versuri de Walt Withman :

Sînt rîuri care brăzdează ogoarele cultivate
din Ohio sau pădurile,

Sînt unele care coboară din trecătorile Coloradului,
ieşite din izvoarele zăpezilor veşnice,
Sînt unele care curg pe jumătate ascunse în
Oregon sau departe spre sud, în Texas,
Sînt unele la nord, care-şi fac drum
pînă la Erie, Niagara ori Ottawa,

Sînt unele care se aruncă în golfurile Atlanticului
şi de acolo în marea întindere sărată.

— Apoi cataractele, cascadele, torentele, izvoarele.
— Mi-aduc aminte de un stih citat de Delille :

Le vers, comme un torrent, en roulant doit tonner.

Torentul atrage atenţia asupra dizolvării gheţarilor, semnalează aşadar trecerea catastrofică de la un stadiu la altul. El e titanul apelor. Cascada e puţin revăzută, trasată ca o draperie fluidă, inspirînd impulsii juvenile :

Klar und wie die Jugend heiter,
Und wie murmelnd süssen Traum,
Zieht der Niagara weiter,
An des Urwalds grünen Saum.

Strofa e din Lenau.
— Aş vrea acum exemple de apă „civilizată“, cum spuneţi d-voastră.
— Ţi-l dau imediat chiar cu cascada. Baudelaire îşi imaginează în *Rêve parisien* un peisaj cu desăvîrşire artificial, teribil — zice el — fiindcă natura a fost abolită. În loc de arbori sînt coloane, în loc de stînci, ziduri geometrice de marmură şi metal. Orice vegetaţie neregulată, exclusă. Sîntem într-un regim de arhitectură curată. Aci, fireşte, cascadele sînt operă de inginerie şi sugerează sufletul noţional :

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni ;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A de murailles de métal.



— De ce numeşte Baudelaire această viziune „terrible paysage“ ?

— Pentru că artificiul e total. Excesul de logică e ilogic. Izgonirea radicală a spontaneităţii fenomenale dă naştere unui sentiment de tristeţă. De aceea, cîntînd canalul de la Trianon, Samain remarcă

...l'eau divinement triste du grand canal.

Numai divinităţile pot fi într-adevăr aşa de impasibile. În fine, adaug eu, lacurile vulcanice rotunde ca o oglindă, bazinurile, cişmelele intră în grupul depozitelor şi debitelor de apă sociale. Apa devine o maşinărie muzicală cu timbre variate şi ca atare capătă şi individualitate. Una are un susur pueril, alta hîrîie senilă. Cum zice Palazzeschi despre cişmeaua ftizică din curte :

Dio santo,
quel suo
eterno
tossire
mi fa
morire.

Mariniştii, simboliştii, dannunzienii au cîntat cu predilecţie fîntînile în care apa e captată în simulacre de divinităţi şi monştri marini, vărsarea fluviului constituind o scenerie.

Culmea impresiei de artificialitate o dă gheaţa, pe care conştiinţa ne-o prezintă drept apă solidificată. Aci intră în afară de impresia obiectului lustruit ca o oglindă aruncată pe sol şi uimirea pe care o provoacă metamorfoza. Surpriza este mică la spiritele prozaice, viţiate de ştiinţă, însă cine-şi păstrează inocenţa nu poate să nu se turbure în faţa unei aşa de stranii schimbări, care aduce aminte că momentele sînt periclitate, fumul putîndu-se lichefia, lichidul solidifica şi solidul evapora. Peisajul hibernal a atras îndeosebi pe pictori, şi Aert van der Meer s-a specializat chiar tratînd perspectiva mirifică a patinajului. Faţă de torentul tunător amintind instabilitatea fluidului, gheaţa este apa devenită parter. Goethe era entuziast de patinaj şi punea eroii să se dea pe gheaţă, ţinîndu-se de mînă, noaptea pe lună (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, II, 5). Toma Nour al lui Eminescu îşi cumpărase şi el patine şi zbura astfel pe cîmpiile de gheaţă ale Siberiei spre Polul

Nord. Însă înainte de el Klopstock, ironizat de Platen ca „deutscher Magister in Hamburg", cînta patinajul şi pe patinatori (*Der Eislauf, Die Eisläufer*), recomandînd „oţelul înaripat", „cothurnii de apă", id est patinele care fac drumurile de nea să scîrţîie :

Wie schweigt um uns das weisse Gefild,
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn !

— Spuneţi-mi şi de celelalte elemente !

— Oh, inutil a inventaria universul. Vei înţelege singur că dacă apeşi bine plastic asupra ideii, lutul lipsit de orice formă geometrică şi orice structură, în care se converteşte tot ce e vegetal şi animal, garoafă, pasăre colibri, om, stînjeneşte spiritul nostru. Pare cu neputinţă ca o negaţie atît de brutală a spiritului să absoarbă în ea toate formele. Mă mărginesc să ating în treacăt un sens rezultat din amestecul lutului cu apa.

— Noroiul ?

— Da. Îmi permit să te întreb ce sentiment stîrneşte această materie ?

— De repulsie, îmi închipui. De obicei opunem noroiul stelelor.

— Se-nţelege, steaua e cristalul incandescent, noroiul materia opacă. Dar şi lutul ar fi ostil luminii. Repulsia cred eu că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecărui dintre elemente. Lutul arid e un mineral care în cantităţi mari înfăptuieşte un peisaj, cum e acela chinez. În această materie plastică se pot tăia pereţi. Apa singură posedă puritatea ei. Noroiul e o confuzie între două elemente care aruncă spiritul în incertitudine, o alterare şi a apei şi a pămîntului, nepromiţînd nimic.

IV. REGNUL ANIMAL

— Domnule profesor, aş voi să ştiu care animale sînt mai poetice după d-voastră ?

— Boul, măgarul...

— Mă surprindeţi ! Eu gîndeam că privighetoarea, păunul, fazanul, vieţuitoarele în fine de soiul acesta.

— Animalele pe care le-ai enumerat sînt decorative şi poetul le foloseşte ca un pictor, pentru elementul coloristic. Păunul, fazanul sînt combinaţii estetice, cromatice, oferite de natura însăşi. Jules Renard în ale sale vestite *Histoires naturelles* sugerează în chipul cel mai simplu impresia de obiect decorativ pe care i-o face şopîrla : „*Le lézard vert*. Prenez garde à la peinture." Exemplul ne poate sluji spre a formula un principiu : orice confuzie de regnuri e poetică. Astfel broasca-ţestoasă...

— Am înţeles : se confundă cu mineralul.

— Precum zici. Asta înseamnă că mimetismul descoperit produce o surpriză. Mineralul ori vegetalul, aparent cu procese animale, animalul mineralizat ori vegetalizat deschide conştiinţei noastre ideea continuităţii între regnuri. Şarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mişcarea lui convulsivă e o tranziţie bruscă de la regnul vegetal la cel animal. Fluturele de pildă de ce crezi că place ?

— Pentru că seamănă cu o floare.

— Foarte bine, dar atunci prefer floarea de măr. De fapt încîntă părăsirea subită a unei ipostaze. Mă apropii de un piersic înflorit şi bat din palme. Toate florile zboară, pîlpîie prin aer şi se aşează pe alt copac, înflorindu-l. Nu erau decît fluturi. Ipostaza aceasta este poetică. O confuzie a văzut şi cavalerul Marino, la păun.

— Cu regnul vegetal, îmi închipui.

— De bună seamă : poetul imaginează că păunul trage după sine o grădină :

> Dilettoso spettacolo a chi'l mira
> Un piu vago giardin dietro si tira.

Şi mimetismul cerbului stîrneşte acelaşi sentiment de compromis. Coarnele acestui animal par făcute din material lemnos şi cînd ele se apleacă asupra apei dau iluzia unor crăci aplecate asupra superficiei lichide. Un zgomot şi copacul o ia la fugă. În aplicarea acestui principiu dă-mi voie să te întreb eu pe dumneata : ce animale sînt mai poetice, acelea cu sînge cald sau cu sînge rece ?

— Fără să mă mai gîndesc bine, cunoscînd preferinţa d-voastră pentru paradox, răspund cu ochii închişi : animalele cu sînge rece.

— Aşa este, stimate domn, însă fără nici un paradox. Sîn-

gele cald arată o complexiune animală apropiată de a omului, deci prea psihologică, în vreme ce sucul rece acuză încă mineralul şi vegetalul. Spune-mi, te rog, ce este steaua de mare ? Un cristal moale, o figură de geometrie. Moluştele în general dezvăluie tendinţa materiei inerte şi ude de a se organiza în forme baroc monstruoase, cu elemente de rocă şi cristal ; în coral se amestecă vegetalul, piatra preţioasă şi animalul, meduza e o ciupercă translucidă şi fosforescentă. Renunţînd la un inventar mai larg de gasteropode, mă opresc la melc şi te-ntreb cum îţi explici că poeţii au o aşa de mare simpatie pentru el ?

— Fiindcă scoate coarne.

— Ai crezut că faci o ironie, însă în parte ai spus adevărul. Cornutele ne interesează în chip deosebit. Însă aici e altceva. Melcul văzut dinafară apare excepţional de simplu : o pietricică străvezie, oblongă şi udă, molificată, un clei de copac mergînd prin alunecare. În spinare o figură geometrică. Obişnuiţi cu viscere complicate, cu aparat vascular şi sistem nervos, ne mirăm de prezenţa unei anima. Mersul ondulat aminteşte pe acela al omidei. Aceasta face impresia unui ciucure vegetal care a început să se tîrască. Melcul atrage atenţia asupra virtuţii pămîntului ud de a se metamorfoza. Spre deosebire de rîmă, de coropişniţă, de tot ce e murdar şi fetid, trăind în ţărîna opacă, melcul reprezintă efectul suav al unei distilări. Aşadar nu produce oroare şi de aceea, fireşte, Baudelaire doreşte să fie îngropat printre melci, într-un pămînt care germinează fiinţe sublimate :

> Dans une terre grasse et pleine d'escargots
> Je veux creuser moi-même une fosse profonde.

— Dacă ziceţi că animalul rece e mai frumos decît cel cald, atunci cega este mai poetică decît pisica.

— Aşa şi este. Pictorii n-au pictat pisici, dimpotrivă, vînat mort, peşte mare şi mărunt, tot ce se răstoarnă din tolbă şi din plasă laolaltă cu fructele şi legumele. Iepurele mort e interesant răsturnat cu ochii lui vegetali printre verze şi morcovi. Estetica piscatorie are complicaţiile ei. Un leopard viu în cuşcă nu spune mare lucru, fiind un animal din aerul nostru. Însă un peşte, îndată ce e zvîrlit pe uscat, se zvîrcoleşte, cască gura, se sufocă. A trecut din atmosfera lui într-alta ostilă. E o fiinţă de altă planetă pe care n-o putem avea aici decît

moartă sau în fine închisă într-un vas cu apă. Mirosul animalelor e indiferent sau respingător, peştii însă, ca şi vegetalele, emană un aer de zonă, evocă un climat în care nu putem trăi niciodată. Într-un cuvînt, grămada de peşte e simbolul unei nostalgii de alt tărîm. Cam în acest fel se poate explica şi emoţia pe care ne-o produce condorul sau albatrosul. Să văd dacă ai prins ideea.

— Condorul trăieşte în aerul rar al piscurilor şi respiraţia lui aici jos e dificilă măcar moralmente. Ochiul lui fiind un aparat optic pentru distanţe mari rămîne complet inutil jos.

— Aşadar nu ideea de sălbăticie primează. O căprioară în parc, o panteră în serai, astea sînt imagini graţioase. Punem papagali pe băţ în odaie, un condor îmblînzit este o imposibilitate şi în cuşcă un trist captiv. Pentru desfăşurarea aripilor lui trebuiesc altitudini.

— La fel albatrosul, cîntat de Baudelaire, rămîne stînjenit pe uscat de aripile prea mari.

— Să mă întorc acum la ideea de la început. Cu toate ironiile pe care cuvintele „bou", „vacă" le trezesc, din cauza sensului moral pe care l-au luat, unul fiind sinonim cu stupiditate, altul cu nesimţire, e uşor de a dovedi valoarea poetică a boului şi a vacii. Lirica virgiliană, cea agrestă în general, ne-a obişnuit a asocia bucuriile muncilor cîmpeneşti de aceşti harnici tovarăşi ai omului. Însă poezia nu stă tocmai în participarea la industria omului şi de ar sta într-asta ar fi superficială, ea rezidă în chiar noţiunea ironizată de stupiditate. Animalul simbolizează, în trecere de la inerţie la cunoaşterea logică, stadiul unei conştiinţe turburi, ce nu-şi găseşte expresie în cuvînt. Din punctul de vedere al adaptării, prostia, „sărăcia cu duhul" şi deci inclusiv negura mintală a dobitoacelor sînt inferiorităţi, însă muţenia, liniştea uneori afectuoasă a ochilor, dignitatea fizică (boii îndeosebi au aer maiestos) impresionează pe om. În genere stupiditatea cînd e grandioasă turbură ca un fenomen al naturii. Cum se explică faptul că anticii vedeau pe zei sub chip de animale şi că un bou, boul Apis, era ales de egipteni spre a figura o ipostază a divinităţii ? Vaca, precum atestă mitologia, nu displăcea lui Jupiter. Io, iubita sa, avea această formă. Pasifae preţuia taurii şi printr-o astfel de preferinţă dădea naştere minotaurului. Încît vedem că mitologia nu aspiră la forma om ci la aceea bovină. Şen-Nong, un suveran mitic al Chinei, avea cap de bou. Desigur că şarpele

nu ascunde nici o taină îngrozitoare. Tîrîrea lui nu mai puţin, răceala, ascuţimea limbilor au devenit simbol al ispitei şi al lumii edenice. Universul primar cu un Adam şi o Evă goi e aşezat de fantezia noastră într-o regiune tropicală cu copaci monstruoşi şi buruieni inextricabile. Şi tocmai aceasta e geografia preferată a reptilelor. Revenind la bou, placiditatea, mugetul melancolic, participarea la muncile agricole cu o resemnare ce pare vag conştientă inculcă ideea unei iniţieri în arcane. Dacă porcul e cinic, boul e ermetic. E de prisos a da exemple. Poezia universală e plină de imaginea boului, şi G. Carducci nu s-a sfiit să-l elogieze într-un prea cunoscut sonet :

T'amo, o pio bove...

La acesta a răspuns D'Annunzio cu un sonet cavalin :

T'amo, o Silvano ! M'è dolce l'acuto nitrito
il crin che ondeggia su l'arcuato collo.

— Oare puneţi calul mai prejos de bou ?

— Hotărît. Boul e zeu, calul e un atlet, un geniu subaltern al omului cel mult. Nici un altar nu susţine simulacrul calului ca divinitate. Centaurul reprezintă o perfecţionare locomotrice a omului prin trupul şi picioarele calului. În mituri şi basme calul aleargă furtunos, zboară, sfătuieşte pe călăreţ, află unele taine, posedă deci o inteligenţă intuitivă, el însuşi nu ascunde nimic. În fine, el atinge culmea geometriei animale, fiind lipsit de monstruozitatea care mai mult ori mai puţin se asociază cu ideea de stupiditate.

— Deci după dumneavoastră animalele superbe sînt fără mare poezie.

— Da, domnule. Apte să stîrnească meditaţia poetică sînt animalele colosale şi gregare, elefanţii, hipopotamul, rinocerul. Explicaţia stă în faptul că aceste monumente de carne sugerează trecerea a mari cantităţi de pămînt la viaţă, lucru indicat şi de aspectul pămîntos al acestor fiinţe. Ideea că în lutul indiferent se ascunde o forţă zoologică ce ar putea să năvălească peste noi, dărîmînd totul în cale, produce un sentiment de îngrijorare. De acest gen al catastrofei animale este şi poezia lui Leconte de Lisle, *Les élèphants* :

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière...

Noi, neavînd elefanţi, îi înlocuim cu turmele de vite, ca Eliade, ori cu bivolii. Aceştia fiind negri şi adesea plini de noroi, fiindcă intră prin apa bălţilor, şi avînd totdeauna un mers colectiv, tîrît, ca de negură căzută la pămînt, traduc sentimentul de revărsare :

Pe şesul vast, prin sclipitor noroi
se mişc-ursuzi, cu paşi înceţi, greoi.

— Mă aştept acum să afirmaţi că animalul minuscul este la fel de interesant.

— Este un raţionament perfect îndreptăţit. Prin contrast cu animalele uriaşe, provoacă interes poetic fiinţele mărunte fragile, trăind efemer şi în roi şi întîlnind la tot pasul agentul strivitor. Ele simbolizează condiţia omului printr-o proiecţie de sus. Dintre toate, cele mai notabile sînt acelea care, în ciuda obstacolelor, se încăpăţînează să ducă o viaţă organizată. De pildă furnica. Leopardi în *Ginestra* a făcut o analiză [*sic*] între efectul erupţiei Vezuviului asupra oamenilor şi al căderii asupra furnicilor a unui fruct din copac. Dar ceea ce excită meditaţia noastră este înmulţirea vijelioasă a efemeridelor, plodirea gigantică a gîngăniilor mici, fenomene observate de poeţii mari. Fauna foloseşte două chipuri spre a birui moartea : trupul uriaş sau înmulţirea monstruoasă.

V. REGNUL VEGETAL

— De ce, domnule profesor, poeţii dau mai multă preferinţă vegetalului decît animalului ?

— Mi-ar fi greu să decid şi mă voi mulţumi să fac cîteva conjecturi. Adevărul este că lucrurile stau aşa cum spui dumneata şi că interesul pentru „natură“ îmbrăţişează aproape exclusiv flora.

— Vorbeşte oare iarba mai mult despre om decît cîinele ?

— În privinţa aceasta nu-i nici o îndoială. Animalele inteligente sînt, unilateral, caricaturi ale omului etic ; cîinele e fidelitatea ; pisica, perfidia şi adulaţia ; leul, demnitatea etc. Aceste însuşiri n-au de-a face cu poezia. Sînt lirice acele situaţii

descoperă analogii fundamenta[illegible] între noi şi procesul
rsal. Iar noi în ultima analiză sîn[illegible]m vegetale : creştem.
ce surprinde la copii, la fete mai cu seamă (şi poeţii au
rcat întotdeauna acest fenomen), este schimbarea bruscă
nplexului celular ce se cheamă trup. În puţină vreme, fata
3 ani îşi schimbă fizionomia şi dimensiunea, metamor-
ıdu-se într-o fiinţă nouă, abia păstrînd unele analogii cu
veche. Moralmente chiar rămînem surprinşi de un limbaj
imposibil de racordat la cel dinainte. Noi sîntem, în serie
utivă şi serie involutivă, o sumă de ipostaze, un muzeu de
gini, din care pentru uzul social extragem numai una, care
abstracţie.

— Ce-are de-a face aceasta cu iarba ?

— Iarba creşte în mod vizibil. Azi zăreşti nişte puncte verzi,
ıne o imensă perie şi poimîine o velinţă lăţoasă. Generaţia
bii se poate urmări cu ceasornicul, ba chiar sînt unii care
etind a înregistra zgomotul produs de exploziile minuscule
ə înmulţirii ei. Crescînd, iarba cîntă în cor.

— Dar acum să-mi spuneţi pentru ce poeţii iubesc florile ?

— Într-adevăr, toţi le-au cîntat şi nu mai avem nevoie de
ĸemple. Goethe însuşi şi-a făcut, asemeni unui grădinar olan-
ez, un catalog de flori ! *Vier Jahreszeiten : Frühling) :*

Tuberose, du ragest hervor und ergötzest im Freien :
Aber bleibe vom Haupt, bleibe vom Herzen mir fern !

*

Tulpen, ihr werdet gescholten von sentimentalischen
Kennern ;
Aber ein lustiger Sinn wünscht anch ein lustiges Blatt.

A spune că florile plac fiindcă sînt frumoase şi suav mirosi-
toare nu-i de ajuns. Ele încîntă liric prin animalitatea lor.

— Aşadar prin confuzia de regnuri de care vorbeaţi.

— Într-anume sens. Confuzie sau echivoc nu. Cînd din eroare luăm floarea drept fiinţă, se naşte altă reacţie. Ştim perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care sublimează pe celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecţie un trup statuar, nu vom putea suporta totuşi scoaterea intestinelor şi priveliştea organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală. Are o reţea vasculară, o limfă care e un fel de sînge verzui, o carne rece. Un incarnat uman delicat deş-

teaptă numaidecît ideea de carne florală. Floarea are un viu. Parfumul artificial, oricît de fin, cu efluviile lui alco sugerează chimia. Emanaţia plantei e organică. Omul are e sănătos şi tînăr un parfum individual, acuzînd vitali celulară, idealul fiind ca trupul nostru viu să aibă un s olfactiv. Despre moaştele sfinte se spune adesea că emană rosuri suave ca şi florile. Ceea ce invidiem în lumea vege este descompunerea. În vreme ce trupul animal se dezagı fetid, floarea îşi evaporează esenţa şi cade într-o paloare b celliană. Vegetalul în general îşi schimbă murind culoarea usucă, evitînd putrefacţia violentă. Florile efemere ale pom fructiferi se scutură, sustrăgîndu-se oricărei imagini de desco punere.

— Care este acea altă reacţie care se naşte cînd floare luată drept fiinţă ?

— Oroarea. Sînt plante prea grase, mustoase şi sangvin lente, crescute în teren putrid, uneori greu mirositoare, ca strivite sub picior au aspect de animal ucis. Acestea sînt fapt „les fleurs du mal". D'Annunzio a simbolizat în ele anume floră literară :

Sgorgano i grandi fior' quali ferite
fresche di sangue con un giallo stame
e crisalidi enormi seppellite
stanno tra la pelurie de'l fogliame.

Şi André Gide descrie o astfel de floare seroasă şi nauseabundă.

Fără a intra în categoria aceasta, crinul pendulează între serafic şi demonic. Deşi fără corupţie sangvină, el produce o intoxicaţie care predispune către prerafaelism. Paloarea lui e prea animală. Carnea lividă, tubul drept sugerează o fiinţă paradisiacă. Heine vrea să-şi cufunde sufletul în caliciul unui crin care la rîndu-i s-ar preface într-un fel de pîlnie sonoră :

Ich will meine Seele tauchen
In der Kelch der Lilie hinein ;
Die Lilie soll klingen hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

— Iarba creşte, florile au anatomie sublimată, dar pomii ce spun despre om ? Lemnul tare nu aminteşte nimic din complexiunea umană, iar creşterea e invizibilă.

— Cu toate acestea copacul seamănă mai esenţial cu omul decît animalul. Calul aleargă, omul aleargă, însă mersul nu-i fundamental. Patrupedul priveşte spre pămînt şi deşi liber să se mişte, face un cerc viţios. Omul însă e îndreptat cu capul spre bolta cerească, descoperind adevăratul centru al lumii noastre, care e soarele. Numai copacul îl imită în această direcţie şi încă într-un chip mai dramatic, fiindcă, ţinut de pămînt prin multiple rădăcini, el pare a invoca cu braţele cerul, într-o sforţare de smulgere. Copacii sînt în cel mai înalt grad patetici, ştiind să-şi declame cu gestul situaţia tragică şi elanul. De aceea marea pictură cultivă copacul şi putem spune că-i face portretul. Cel mai teatral este copacul desfrunzit, ulmul cu mîinile înălţate hieratic în ceaţă.

— Sînt încredinţat, după lămuririle d-voastră de la început, că nu toţi arborii intră în universul poeziei. V-aş ruga să faceţi o listă a celor mîntuiţi.

— Asta depinde de poziţia geografică, pînă la un punct. Totuşi s-a constituit mai mult sau mai puţin un pact de simplificare forestieră. Bradul sugerează tinereţa bravă şi inflexibilă. Lovit cu toporul în trunchi el cade drept, ca în execuţiile sublime. Ideea de umilitate este exclusă.

— Daţi-mi voie să intuiesc şi eu o valoare lirică. Salcia e dimpotrivă imaginea flexibilităţii.

— Bineînţeles, dar nu a laşităţii. Salcia, avînd păr mult, e femeie, se lamentează. O bună tragediană trebuie să studieze gestul ei.

— Palmierul, aşa de lăudat de poeţi, nu e oare un brad tropical?

— Pînă la un punct. Impresia de dignitate marţială lipseşte. Uşoara încovoiere, nuditatea trunchiului deşteaptă imaginea unui om gol expus soarelui. Paul Valéry vede în el un înger aducînd pe masă lapte. În orice caz, bradul şi palmierul sînt copaci juvenili şi sublimi. Stejarul e senil şi solemn, iar baobabul simbol al senectuţii. Angelic în clima noastră, sau măcar seniorial şi pur, este mesteacănul, un fel de templier, din cauza trunchiului alb.

— Din tot ce-aţi spus rezultă masculinitatea copacilor, cu excepţia sălciei. Unde-s femeile vegetaţiei?

— Mai cu seamă printre flori, cum indică şi metaforismul uzual. Bradul, stejarul, nucul reprezintă virtuţi morale, juvenilitate, maturitate, rezistenţă fizică, dimpotrivă, floarea se orga-

nizează pe ideea atracţiei fizice. Fluturele nu se aşează pe nuc. Crinul socotesc că e hermafroditul, candid ca vîrsta incertă a băieţilor şi a fetelor. Botticelli, care îl studiază, nu are, evident, noţiunea sexelor. Nu vom zice niciodată despre un tînăr că seamănă cu un trandafir, nici măcar despre o fată prea ingenuă. Purpura şi exuberanţa artificială a petalelor, parfumul studiat arată un maxim efort de captare. Dante a mers mai departe şi a închipuit sfera de sus în chip de roză mistică. Regularitatea foilor, parfumul înlăturînd orice idee de corupţie sînt pentru el dovezi ale concepţiei divine. Chiparoasa de pildă, cu mirosul ei violent, implică ideea viţiului. Garoafa, mai puţin somptuoasă decît roza, are un miros pigmentat, un fel de humor, ceea ce o face aptă să simbolizeze feminitatea spirituală. Laleaua e un produs al efortului botanic. Parfumul e insignifiant. Tot accentul cade pe aspectul textil. În *Adone*, cavalerul Marino compară laleaua cu brocartele persane :

Qual d'un bel riccio d'or tesse la foglia,
Ch'a i broccati di Persia il pregio fura.

— Am o curiozitate. Aş dori să-mi arătaţi momente importante în viaţa vegetală, aşa cum sînt unele în viaţa animală (cavalcada, croncănitul corbilor etc.).

— Căderea frunzelor, desfolierea trandafirilor. Pentru cazul din urmă îţi amintesc un tablou din *Corinto* de Lorenzo de Medici :

Eranvi rose candide e vermiglie
Alcuna a foglia a foglia al sol si spiega.

Un moment încordat este izbirea toporului în trunchiul copacului, adevărată execuţie capitală (sînt destui poeţi care au cîntat răsturnarea copacului). Francis Jammes îl notează :

Les coups d'un bûcheron sont sourds dans le coteau.

De asemenea descărcarea lemnelor în curte poate fi un admirabil mijloc de a evoca toamna cu decrepitudinile ei şi moartea pădurii. Versurile lui Baudelaire sînt memorabile :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

VI. HIMERELE

— După faună, după floră, ce veţi mai examina, domnule profesor ? Eu bănuiesc că veţi trece la antropologie.

— Aş putea să fac acest lucru, deocamdată vreau să-ţi atrag atenţia asupra himerelor.

— Ce sînt himerele ?

— Sînt animalele şi vegetalele care n-au prototip în lumea terestră, speţele din vis. Poezia nu se mulţumeşte cu trierea naturii, ea inventează forme noi.

— Vreţi să spuneţi că poezia este idealistă.

— Într-anume sens : numai întrucît printr-o intuiţie a imaginaţiei naturii şi a evoluţiei sale, reţine forme care n-au rezistat confruntării cu materia sau care sînt încă premature.

— Mărturisesc că nu înţeleg.

— Am să-ţi explic îndată. Mai înainte însă te voi preveni că himerele sînt de două feluri : caricaturi şi canoane. Astfel Polifem, cel atît de cîntat de poeţi, este o caricatură, aşadar o încărcare a naturii. Anticii erau fertili în asemenea născociri. Herodot semnalează în Sciţia pe arimaspi, oameni cu un singur ochi, pe aegipozi, oameni cu picior de capră. Strabon, citînd după alţii, pomeneşte de sternophthalmi, ceea ce ar însemna oameni cu ochiul în piept, de megalocephali, de cynocephali etc. Caricaturile acestea sînt nişte hibrizi, monştri cu speţa nedefinită.

— Visează oare umanitatea aşa de bolnăvicios ?

— „Visează“ nu e bine zis. În sens mai metafizic aceste forme sînt reale, adică posibile. Din cînd în cînd natura ne oferă cîte un specimen teratologic inedit, îngrozind şi pe cel mai îndrăzneţ fantast. Visul nostru se pare a nu fi decît o răsfoire printr-o imaginaţie mai mult ori mai puţin conştientă a produselor imaginaţiei oarbe a naturii. Creaţia, spre a vorbi ca Schelling, începe demenţial. Viaţa noastră intelectuală, în general, rezultă din frenaţiunea unor procese dezordonate. O astfel de frenaţie se constată şi în natură. Un făt cu picioare de broască nu rezistă. Visul nostru caricatural are această menire de a ne face să depăşim aspectul fix al naturii şi să intuim procesul ei oniric.

— Înţeleg noţiunea de caricatură. Ce este însă canonul ?

— Visînd un om cu un singur ochi în frunte, poetul a memorat o formă imaginară a naturii distrusă în faşă. Trebuie să adaug că monstruozitatea e foarte adeseori o chestiune de orizont uman. Astfel fauna marină are înfăţişare teratologică cîteodată. Calcanul cu amîndoi ochii pe o singură parte ne surprinde, cu toate că această deplasare este o formă de adaptare. Calcanului îi trebuiesc ochii spre a privi în sus, lipit ca o piatră de fund. Canonul se naşte cînd sforţarea fantaziei noastre se face în direcţia cealaltă a corectării formelor, prin frenaţie. Există o selecţie estetică, aşa cum se vorbeşte de o selecţie naturală. Totuşi în poezie nu-i vorba de o simplă cenzură, fiindcă în acest caz ne-am satisface cu platitudinile faunei şi florei. Calul şi palmierul ar fi ultimul cuvînt. Canonul reprezintă forma ideală către care voim să se îndrepte natura şi este un produs al fantaziei care compară, simplifică şi coordonează elementele existente. Canonul poate fi şi el un hibrid, în momentul actual al istoriei naturii, în anticiparea poetică el e o realitate.

— Aş voi un exemplu.

— Centaurul. Este o eroare a socoti că el înseamnă o simplă reminiscenţă livrescă de mitologie. Poeţii îl evocă cu o necontenită simpatie, crezînd în realitatea lui ideală. Nici un poet n-ar fi surprins să găsească pe ţărmul mării, tolăniţi ori alergînd prin spumă, cîţiva centauri. Imaginea a ieşit din nevoia de a reuni însuşirile a două speţe deosebite. Partea omenească a centaurului reprezintă un bărbat înţelept şi maiestos, în nici un caz o brută. Chiron, fiul lui Saturn şi al nimfei Phillina, a fost preceptorul lui Achille. Ideea plastică de centaur trebuie să fi ieşit din faptul de a se fi admirat în Tesalia întîii oameni ecveştri. Monumentul ecvestru al lui Colleoni de Verrocchio e indivizibil. Călăreţul dat jos nu mai are nici un prestigiu. Din sentimentul de autoritate fizică pe care îl capătă omul în simbioză cu calul a ieşit centaurul, care simplifică natura eliminînd capul calului şi dăruind omului patru superbe picioare. Partea umană capătă astfel libertate şi adesea centaurul în fugă este reprezentat încordîndu-şi arcul, ceea ce n-ar putea face omul alergînd.

— În centaur, cum văd, ni se oferă o simbioză a două speţe terestre. Alte combinaţii nu sînt cu putinţă ?

— Dar cum nu ? Mitologia ni le dă. De pildă Nereidele. Visul colectiv nu contrazice în nici un fel imaginaţia însăşi

a naturii. Fiecare ştie că mamiferele acvatice, cum este delfinul, nemaiavînd nevoie de braţe şi le schimbă în vîsle şi coadă, luînd formă de peşti. Cu toate acestea le rămîne toată profunzimea anatomică şi morală. De ce omul care mişcă picioarele înotînd n-ar suferi o schimbare asemănătoare ? Simetria cere ca omul să păstreze două membre inferioare şi atunci acestea se prefac în nişte cozi cu ceva de peşte şi ceva de reptilă, care se pot, la ieşirea pe uscat, răsuci în spirale, refăcînd cu amplificare gestul graţios al şederii în genunchi.

— Îmi mai rămîne să întreb care este himera combinînd omul cu fiinţa aeriană.

— Dar bineînţeles îngerul. Nu se poate lua de la pasăre decît aripile, şi ele mărite şi stilizate. Unii, cînd e vorba de copii, de Amor, spre exemplu, aplică şi nişte aripi de flutur. Arhanghelul este însă teribil, şi fiind cu spada în mînă n-ar suferi un ornament aşa de fragil. Este de observat că aripile nu suprimă mîinile. Mîna este un organ foarte expresiv, ea se întinde patetic către cer, are o viaţă morală aproape independentă, încît la înger aripile se adaugă, deşi la pasăre ele sînt mîinile înseşi. Se produce un fenomen invers. Vulturul, punîndu-şi toată energia musculară în aripi, transferă munca de apucare în gheare, care se fac ca nişte cleşte. Dacă aripile îngerului ar desfiinţa mîinile, s-ar da o importanţă exagerată picioarelor, care ar trebui să fie măcar solide. Însă dimpotrivă, picioarele îngerului se diafanizează, şi Beato Angelico le ascunde sub faldurii veşmîntului, toată gravitatea adunîndu-se în aripi. Îngerul ţine în mîini crinul, potirul, cu neputinţă deci a desfiinţa nişte membre cu gesturi spirituale. Mărimea aripilor este determinată şi de impresia de solemnitate pe care ele o sugeră. Aripile sînt în sens aerian ceea ce sînt picioarele cavaline la centaur. Cînd imaginaţia mitologică a voit să găsească numai forma unui curier uman repede, l-a închipuit pe Hermes, care e întraripat numai la picioare. În himerele pe care le-am amintit tendinţa este de a atinge un canon de frumuseţe spirituală. Sînt cazuri în care se depăşeşte această ţintă, ajungîndu-se la un fel de monstru, care totuşi nu e o caricatură. Pegasul, grifonul sînt simbioze de animale, fără nimic uman, totuşi ele inculcă stări superioare. Pegasul e un cal cu aripi şi e simbol al inspiraţiei, grifonul e un leu cu aripi şi cu

cap de vultur şi e solemn ca leul şi trist ca pasărea de pradă. Sfinxul are corp de leu şi cap de om şi este o hieroglifă a Soarelui. Inteligenţa se uneşte cu forţa teribilă.

VII. ANATOMIA ÎNGERILOR

— Domnule profesor, am băgat de seamă că poeţii uzează şi abuzează de imaginea îngerilor. Evident, convenţional, îngerul e un tînăr cu aripi, dar încolo e o fiinţă destul de inconsistentă şi nu pricep întrucît ar putea sugera frumuseţea fizică. Are îngerul o anatomie canonică ?

— Are, domnule.

— Binevoiţi a-mi explica.

— Nimeni n-a descris amănunţit un înger, afară doar de Sfînta Teresa de Avila, care pretindea a fi văzut unul mititel, un heruvim aprins la faţă şi cu o suliţă de aur în mînă. Însă anatomia îngerului poate fi dedusă din ideea de fiinţă angelică. O astfel de făptură aparţine regnului superior al spiritelor celeste şi ca atare unele note pot fi determinate prin simplă analiză.

— Vorbiţi prea adînc, nu mă dumiresc. De pildă, eu aş vrea să ştiu : îngerul e bărbat ori femeie ?

— Lucrul e foarte simplu. Deşi cîte un romantic a cîntat dragostea între îngeri sau între un înger şi o muritoare (confuzie cu noţiunea mai largă de geniu), nu există decît un singur gen al îngerilor, acela neutru. Un înger seamănă cîteodată mai mult cu un tînăr, alteori mai mult cu o fată, dar, sexual vorbind, el n-are sex şi dacă i s-ar ridica vălurile ce-l acopere în chip obligatoriu, s-ar vedea că n-are organe genitale. Prin urmare nu-i nici măcar un hermafrodit.

— Pentru ce aşa ?

— Pentru că dacă ar avea organe de procreaţie, ar fi mînat de concupiscenţă, şi trebuie să recunoşti că un înger turburat de dorinţe erotice nu mai răspunde postulatului seninătăţii serafice.

— Atunci de aceea se vorbeşte de serafismul vieţii monahale, întemeiată pe castitate.

— Vezi bine. Acum putem merge şi mai departe şi să precizăm anatomia. Fiind absentă sexualitatea, dispar şi semnele anatomice secundare ale acesteia. Astfel, nu-i de gîndit un înger cu aspect feminin excesiv, cu păr lung despletit, cu sîni plini, precum nici hirsut, muşchiulos şi viril, dacă are nuanţă masculină. Îngerul e un copil ambigen de epocă prepuberală, suav şi inocent.

— Aţi spus, domnule profesor, că îngerul nu poartă părul despletit. Dar cum ?

— Precum arată iconografia. Totdeauna buclat, rotunjit în jurul umerilor, ca pe vremea Renaşterii. Chiar culoarea părului este deductibilă.

— Cred că pot să vă desfăşur gîndul. Părul nu va fi în nici un caz negru, potrivit unei fizionomii oacheşe, pentru că asta ar sugera un temperament meridional, excesiv terestru şi lubric.

— Aşa şi este. Părul îngerului e blond, auriu, focos, cît mai luminos şi mai imaterial. Acum să mergem şi mai departe. Să zicem că un înger se înţeapă la mînă cu un spin, ca să vorbim mai poetic. Ce trebuie să curgă, după d-ta ?

— Eu gîndesc că sînge !

— Nu, pentru că un înger sangvin e coruptibil. Sîngele se alterează, produce erupţii, e pasibil de intoxicaţii, este în fine viaţa animală însăşi. Îngerul se deplasează din punctul de vedere al circulaţiei spre regnul vegetal. El poate fi gîndit ca îmbibat cu o sevă odoriferă, cu un balsam suav. Doar ştii că moaştele au miros de aromate şi nicidecum de cărnuri uscate şi de sînge coagulat.

— Daţi-mi voie atunci să vă întreb. Dacă am face unui înger o laparotomie, adică o deschidere a abdomenului, ce-am găsi ?

— Ar trebui să găsim nişte cărnuri reci şi fragede ca miezul de măr şi nişte intestine cu totul vegetale, o ţevărie decorativă şi parfumată, în sfîrşit. Îngerul poate înghiţi un aliment eteric, un vin de eucaristii, spre a face simbolic gestul nutriţiei, însă digestie animală nu poate să aibă. Altfel ar fi fetid, ar avea defecaţie şi asta e contra principiului incoruptibilităţii.

— În cazul acesta, îngerul nici nu-i expus suferinţelor şi boalelor,

— Bineînţeles că nu. Doar Edgar Poe face aluzie la răceala contractată de Annabel Lee, care în fond e o simplă femeie, văzută însă cu atribute angelice. Şi totuşi poetul vorbeşte delicat de o congelaţie, la care ar putea fi supuse şi florile, excluzînd orice imagine de congestie :

That the wind came out of the cloud by night
Chilling and killing my *Annabel Lee.*

— Dar cum merg îngerii, domnule profesor ?

— Nefiind supuşi cu fatalitate legii gravitaţiei, ei pot trece ca un fulger, pot zbura ascensiv şi descensiv şi pluti pe deasupra solului. Paşi ei nu fac, pentru că asta presupune un efort muşchiular, material. Ai băgat de seamă că adesea pictorii reprezintă pe îngeri cu veşmîntul mai lung decît picioarele, fluturînd pe dedesubt.

— Ah ! Acum înţeleg versurile lui Petrarca despre Laura :

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma.

Însă Petrarca mai spune şi aceasta :

...e le parole
Sonavan altro che pur voce umana.

Oare cum vorbesc îngerii ?

— Canonic, îngerii nu vorbesc, deoarece vorba conţine idei, iar îngerii trăiesc o existenţă inefabilă. Cel mult strigă *Osanna,* ca în Paradisul dantesc. Îngerii cîntă şi au preferinţă pentru muzica instrumentală, pentru viole, bunăoară. Ştii versurile lui Mallarmé :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

Uneori au un glas teribil şi profetic, deşi sonor, o voce celestă, cutremurînd eterul, cum e cazul îngerului Israfel al lui Edgar Poe :

None sing so wildly well
As the angel Israfel.

— Mă rog, este îngerul o ființă reală, de vorbiți cu atîta amănunțime despre el, sau o himeră ?

— Nu ți-am spus ? E o himeră, avînd însă ca atare realitate în universalitatea sufletului uman, o formă anticipată către care mergem.

VIII. ANATOMIE UMANĂ

— În privința părților trupului, pe care le socotiți mai poetice, domnule profesor ?

— Părul și unghiile ! Te las pe dumneata să meditezi de ce.

— Urmărind argumentația d-voastră, socotesc că din cauză că părul e vegetal și unghiile minerale.

— Unghiile sînt minerale și vegetale totdeodată. Poporul crede că morților le pot crește încă unghiile în mormînt, dovadă puterea lor autonomă de mișcare celulară. Ceea ce atrage atenția poetului asupra părului nu este așadar morbidețа lui, ci caracterul său de plantă rece. Părul e fragrant ca și florile și e glacial, deosebit de regimul cald al trupului. Ideea de frigiditate stranie a părului duce la imaginea Meduzei cu șerpi în cap. Nu e poet mare care să nu fi evocat părul torențial. Mallarmé însă a insistat asupra răcelii lui oribile :

Reculez,
Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur...

Cine nu-și aduce aminte afară de aceasta sonetul lui Petrarca în care Laura e memorată prin păr ?

Erano i capei d'oro e l'aura sparsi.

Dar acum să trecem mai departe. Care organe sînt frecvent cîntate de poet ?

— Ochii !

— Desigur. Știi pentru ce ?

— Pentru că în ochi se strînge oarecum sufletul, pentru că ochii sînt expresivi. Pot să citez Cleopatra lui Heredia, în ochii căreia Antoniu vede galere, sau „la strana bimba da li occhioni erranti" a lui D'Annunzio.

— Da şi nu. Căci e vorba aici de poezie, iar nu de portret moral. Într-adevăr, în ochi se strînge ceva, aşa cum într-o lentilă se adună fascicular lumina.

— Atunci vreţi să spuneţi că ochii sugerează mineralul!

— Întocmai.

— În felul acesta aplicaţi principiul confuziei între regnuri.

— Da şi nu. Sau în tot cazul cu o preciziune. Care ochi sînt pentru d-ta mai stranii, cei negri sau cei albaştri ca cerul, ori opalescenţi?

— Aceştia din urmă.

— Îţi voi lămuri eu de ce. Ei seamănă cu nişte cristale limpide şi echivoce, în vreme ce ochii negri sugerează prea mult viaţa sangvină. Aşadar în materie de anatomie nu viaţa e mai poetică ci rigiditatea, artificialitatea.

— O faţă rumenă şi sănătoasă nu este poetică după d-voastră?

— Ce înţelegi prin sănătoasă? Dacă o fată are obrazul ca pieliţa pufoasă a piersicei coapte sau roşu şi lustruit ca epiderma mărului, cum se întîmplă nu rareori cu unele exemplare de adolescente britanice, impresia e de artificiu, nu de viaţă animală. Lucrul acesta l-au observat Baudelaire şi Mallarmé, glorificînd prin ochii minerali şi prin păr fecioara sterilă. Astfel cel dintîi:

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

Iar Mallarmé în *Hérodiade*:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux.

Tendinţa poeţilor a fost totdeauna de a trata artificios anatomia feţei, micşorînd vitalitatea. Poezia secentescă aplică pur şi simplu arta bijutierului, uzînd de materii preţioase reci,

aur, argint, perle, smaralde, topaze, abanos, ivoriu. Este inutil a face multe citate. Iată pe Chiabrera :

Fronte d'avorio
E ciglia d'ebano,
Labbra di porpora... etc.

Romanticii au uzat şi ei de acest procedeu făcînd portrete în email ca Th. Gautier în *La Belle Jenny*, cînd vorbeşte de M. de Volmerange, un tînăr francez născut la Chandernagor din mamă indiană : „Ses yeux, du bleu le plus pur, étaient entourés de cils très longs et très noirs, et surmontés de sourcils d'ébène nettement dessinés sur un front d'une pâleur mate". Bagă de seamă că se vorbeşte de paloare...

— Care e culoarea cadavrelor.

— Aşadar ai priceput. Un om mort e mai frumos decît unul viu, prin impasibilitatea de rocă. Petrarca în *Trionfo della morte* glorifică pe Laura moartă :

Pallida no, ma piu che neve bianca.

— Vreau să vă întreb ceva. Sînt viscerele inestetice ?

— Nu pot fi, de vreme ce Rembrandt în *Lecţia de anatomie a d-rului Tulp* le-a pictat. Desfăşurarea aceea de panglici uimeşte ca un mecanism. Lorenzo Mascheroni însuşi nu s-a sfiit să arate Lesbiei Cidonia „le recise viscere" din cabinetul de anatomie. Viscerele reprezintă ultimele organe poetice, restul poate să intereseze numai plastic. Există totuşi un element latent care e înalt poetic şi acesta e sîngele.

— Sîngele nu-i oare simbolul tocmai al vieţii ?

— Ba da, însă ca principiu misterios, în vreme ce eu am spus că vitalitatea anatomică nu-i prea interesantă. Sîngele e poetic numai cînd e conceput ca puţ artezian, ca un lac, în fine independent. Dante evoacă o mlaştină sangvină. Caterina da Siena avea o curioasă voluptate de sînge şi asista la execuţii capitale, jubilînd de mirosul sîngelui ţîşnitor al osînditului. Ea înţelegea, evident, că sîngele e nobil, fiindcă Isus şi l-a vărsat pentru omenire, dar a simţi „uno odore di sangue" înseamnă o disociere a sîngelui ca principiu de funcţia lui anatomică. Perseu al lui Benvenuto Cellini cu gîtul prefăcut într-o multiplă fîntînă arteziană e alt exemplu, repetat de

V. Hugo într-o poezie care vorbeşte de decapitarea unui împărat, stînd astfel ca un jet-d'eau pe tron, manifestînd vederii :

> Un flot rouge, un sanglot de pourpre, éclaboussant
> Les convives, le trône et la table, de sang.

— Arghezi relevă şi el misterul sîngelui, ca şi al apei, şi apreciază cantitatea sîngelui viu al planetei la 50 de milioane de tone.

— Precum vezi. Asta întrucît priveşte sîngele separat. Gîndit prin raport la fizionomie şi superficia trupului, tocmai lipsa sîngelui e poetică.

— Aşadar anemia.

— Da, anume deficienţe organice, care nu ating imaginea descompunerii, sînt mai semnificative decît eflorescenţa vitală. Anemia şi cloroza sînt caracteristice pentru anatomia botticelliană, împrumutată şi de prerafaeliţi. Un tînăr palid e interesant, un Apollo roşu la faţă pare grotesc. De aceea sculptorii greci caută marmura. Toţi zeii sublimi suferă de anemie. Tuberculoza reprezintă în efectele sale suave boala poetică prin excelenţă, dînd o diafanitate contururilor şi o euforie specifică. De aceea romanticii şi predecesorii lor cîntă cu precădere moartea zîmbitoare a tinerelor fete. Desigur că aceea de care vorbeşte Parny în nişte versuri celebre era ftizică :

> Au ciel elle a rendu sa vie
> Et doucement s'est endormie.

Adaug că şi anume stări morbide morale, cu corelaţii fizice, au putere a reprezenta forme superioare de viaţă, deasupra simplei animalităţi. Melancolia este, cum ştii, poezia prin excelenţă, delirul e starea de visare şi inspiraţie, nebunia în formele ei fine deşteaptă ideea de profeţie şi cunoaştere criptică şi analizează în mod excepţional sentimentele. Hamlet, Ofelia sînt nebuni. În fine, îţi pun o întrebare : cine ţi se pare mai poetică, femeia în plină venustate ori bătrîna ?

— Mi se pare că femeia tînără, dar bănuiesc că vă gîndiţi la bătrînă.

— Nici vorbă. Bătrîna este sau îngrozitoare prin decrepitudine, atrăgînd atenţia în mod violent asupra caducităţii orga-

nismelor, sau e suavă, eliberată de obsesia pasiunilor. Baudelaire a zugrăvit-o în aqua-forte :

> Ces monstres disloqués furent jadis des femmes.

IX. ALIMENTELE

— Putem să vorbim acum despre alimente.

— Cum ? În poezie se mănîncă şi se bea ?

— Cum de n-ai observat acest lucru banal ? Nutriţiunea e o funcţie aşa de esenţială omului, încît multe porniri dintre cele mai spirituale nu pot depăşi imaginile ei. Astfel Feo Belcari concepe ardoarea mistică în chipul unei înfometări de Dumnezeu. Credinciosul vrea „să se sature" la propriu de Isus :

> Alcuna volta essendo umiliato
> Dentro nel cor ti sento,
> Ma, innanzi che di te mi sia cibato,
> Ti fuggi come un vento.
> Gesù, quanto contento mi farai
> Quando mi sazierai,
> S'un piccol saggio fa morir d'amore !

Cuminecătura e o dovadă că pentru împărtăşirile spirituale luăm imagini din domeniul funcţiilor fiziologice. Pentru acelaşi Belcari, Isus e un element dulce, zăhăros ca mierea :

> Tu se' mel zuccheroso
> Delle divote menti.

— Şi care sînt alimentele caracteristice, „les nourritures" ?

— Întîi, se-nţelege, apa. A duce la gură apa în palme înseamnă a aduce aminte că noi sîntem acest element primordial coagulat. Al doilea lichid clar este vinul. Deşi e o băutură artificială, exprimată totuşi din struguri, din cauza vechimii şi spiritualităţii ei a ajuns să însemne un elixir magic, „vinul de viaţă lungă". Lăsăm cu totul deoparte poezia euforiei po-

tatorice, a Falernului, a vinurilor inventariate în *Ditirambul* lui Redi, în legănări de cantilenă :

Ariannuccia leggiadribelluccia.

O asemenea poezie rămîne secundară şi vinul se aşează atunci mai aproape ori mai departe de lichidele demonice, absint, gin. Vinul în accepţia lui primordială e lichidul informat de duh, care pune în mişcare materia. Paul Valéry în *Le vin perdu* a înţeles foarte bine ideea. O butelie de vin vărsată în mare o face să se îmbete şi să se răscoale :

Perdu ce vin, ivres, les ondes !
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes...

Cît despre beţie, ea nu-i numai infernală, ci poate să semnifice, ca şi „săturarea", ebrietatea mistică. A. Gide scrie o bachică religioasă :

Seuil de la vraie jeunesse,
Porche du paradis,
De nouvelle allégresse
Mon âme est étourdie...
Seigneur ! augmentez mon ivresse...

După apă şi vin, al treilea aliment fundamental este laptele.

— De ce nu l-aţi pus înainte de vin ?

— Pentru că laptele de origine animală ajută la hrănirea animalului şi nu se poate închipui un potir mistic cu lapte. Vinul e sfînt, laptele e un aliment pentru trup. Toţi idiliştii au cîntat laptele, mulgerea lui, spumele. André Chénier evoacă fata pastorului mulgînd vacile :

Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile
Le soir emplis de lait trente vases d'argile.

André Gide, mergînd şi mai departe, exprimă sensibilitatea pentru smîntînă şi unt ca faze de condensare ale laptelui : „Les jattes sont alignées, pleines de lait toujours plus jaune jusqu'à ce que toute la crème en soit montée..."

Există un aliment lichid mai dens, obţinut tot pe cale naturală şi care e poetic de asemeni în tradiţia arcadică.

— Nu poate să fie decît mierea.

— Într-adevăr. Deci, precum vezi, o condiţie pusă de poezie este ca hrana să fie elementară şi de aspect simplu : apa translucidă, vinul opalin ori roşu ca sîngele, laptele alb, mierea chihlibarie. După aceste fluide vin îndată fructele, însă nu intră toate în universul poeziei. Le trebuie o vechime lirică şi o semnificaţie. Toate laolaltă deşteaptă sentimentul uberităţii solului. Astfel Corydon oferă lui Alexis în egloga II virgiliană gutui cu puf, castane, nuci, prune ceroase şi mere :

Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
Castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat :
Addam cerea pruna ; honos erit huic quoque pomo.

— Eu gîndesc că mărul de care se vorbeşte în Biblie e cel mai poetic.

— Nu tocmai. Tentaţia cu mărul e o anecdotă indiferentă pentru lirică, aspectul exterior al acestui fruct e mai degrabă plastic, nu se hrăneşte nimeni cu mere în loc de lapte. Mărul nu e hrana esenţială. Însă carnea lui prin structura ei sugerează minţii ideea unui încarnat fiziologic suav. Nici prunele, nici cireşele (cîntate de Alphonse Daudet) nu se pot raporta la univers. Strugurele însă, prin asocierea cu vinul, prin rădăcinile şi lujerii săi, prin boabele translucide aşezate planetar, a ajuns să fie un simbol al vieţii. Fructul către care se îndreaptă tot mai mult consensul tuturor poeţilor este rodia. Explicaţia stă în faptul de a reprezenta un univers perfect, un sistem de chipuri rotunde şi o geodă, fiind totdeodată un pseudo-mineral, un vegetal şi o operă de arhitectură, mărturisind ordinea geometrică. Şi Paul Valéry şi André Gide fac aluzie la arhitectură, cel dintîi numind-o „secretă", cel de al doilea remarcînd forma ei pentagonală. Dar André Gide, deşi mai puţin savant în tehnică, scoate în evidenţă şi sangvinolenţa rodiei, introducînd dar o insinuaţie de animalitate exactă :

Trésor gardé, cloisons de ruches,
Abondance de la saveur,
Architecture pentagonale.
L'écorce se fend ; les grains tombent,
Grains de sang dans des coupes d'azur ;
Et d'autres, gouttes d'or, dans des plats de bronze émaillé.

— Dar alimentele pregătite nu intră în poezie ?

— Numai pîinea, ca simplu simbol pentru hrana datorată muncitorului. În poezia epică pot însă intra marile vite sfîrîind pe jăratic. Celelalte alimente (peşti, homari, fazani) sînt de domeniul picturii.

— Dar „la madeleine" a lui Proust ?

— Cu asta intrăm în analiza psihologică, iar eu ţi-am vorbit de convenţiile alimentare ale poeziei.

X. MAŞINILE

— Pentru ce poeţii n-au prea cîntat maşinile, domnule profesor ?

— Asta e o întrebare importantă pe care trebuie să ne-o punem. Zgomotul motoarelor Diesel, revoluţia rotativelor nu pare să intereseze în mod deosebit pe poet. Şi cu toate astea un motor e un monstru, o himeră, şi ar trebui să îmbogăţească lumea speţelor fantastice. Răspunsul la întrebare îl găsim chiar în noţiunea de himeră. Ce este himera ?

— Un animal ireal.

— Aşadar animal. Prin urmare motorul prezintă interes animistic, sugerînd o formă nouă de viaţă. Cînd ilustrul Vaucanson a început să fabrice automatele sale, entuziasmul contemporanilor sau apoi al romanticilor în special gotici a fost foarte mare. Vaucanson încerca să creeze un Homunculus pe cale mecanică. Ideea unui om fabricat pasionează şi revine cu stăruinţă în literatură. Lucrul se explică după mine în trei chipuri : omul are năzuinţe demiurgice, şi imitînd totul doreşte mai cu seamă să imite forma cea mai înaltă a creaţiei, omul viu ; fabricînd automatul, omul rămîne surprins, oricît ar cunoaşte secretul mecanic, de autonomia aparatului, avînd impresia că automatele pot întreprinde cu deliberaţie acte împotriva sa ; în fine, omul are o stînjenire faţă de rigiditatea, putem zice hieratismul automatelor, care, conţinînd mai puţină viaţă, inspiră mai mult mister. Ieşite din raţiune, într-un cuvînt, automatele izbesc fantazia prin iraţionalitatea lor. Deci tocmai rămînerea indecisă între moarte şi viaţă constituie va-

loarea automatelor şi în asta stă interesul copiilor pentru păpuşi. Un om devine cu atît mai frapant pentru imaginaţie cu cît este mai mecanizat, şi una din atracţiile baletului este automatizarea mişcărilor.

— Automatele fac gesturi aproape geometrice, lipsite de inedit, aşadar înţeleg că o geometrizare a vieţii e poetică.

— Se poate spune şi asta. În fond există o faună mecanică. Astfel automobilul e un animal cu patru picioare, cu doi ochi luminoşi, sforăind în chip specific şi emiţînd un ţipăt caracteristic.

— Atunci, domnule profesor, de ce nu se înlocuieşte în poezie cavalcada cu goana într-o maşină ?

— Despre înlocuirea calului nu poate fi vorba. Dar se poate admite introducerea automobilului ca un animal în plus. E chestiunea de a trece atît timp încît distanţa de la mitologia centaurului pînă la motorul cu explozii să se micşoreze şi amîndouă elementele să devină contemporane în fabulos. În basmul francez prinţesa trece într-o caretă aurită, care în secolul al XVII-lea era un vehicul modern. Dacă Napoleon Bonaparte ar fi trăit azi, evident că ar fi folosit în locul calului o enormă limuzină. Aceasta ar fi intrat peste o sută de ani în legenda napoleoniană. Aparatele au nevoie de oarecare vechime şi într-adevăr cine explorează un muzeu mecanic rămîne înduioşat de poezia maşinilor demodate. Un vapor cu roţi deşteaptă în minte azi epoca crinolinelor şi a pistoalelor cu cocoş. Însă indiferent de arheologie, sînt maşini (vehicule îndeosebi) care au început să intre şi vor deveni familiare în poezie. De pildă trenul.

— Ştiţi ce zicea Eminescu :

Şi cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

— Carducci era de altă părere de vreme ce a cîntat frumuseţea monstruoasă a locomotivei :

Un bello e orribile
Mostro si sferra,
Corre gli oceani,
Corre la terra.

Trenul trezeşte o senzaţie deosebită prin marele traiect pe care îl străbate. Un arab sosit la Paris pe cămilă, ori un indian pe elefant aduc perspectiva altor continente. Rapidul sugerează aerul cosmopolit (Valery Larbaud) :

Prêtez-moi, o Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
Vos miraculeux voix de chanterelle ;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
Si aisés, des locomotives des rapides.

— Dar avionul ?

— Avionul ? Ce motiv ar fi ca această pasăre uriaşă şi superbă să nu intre în poezie alături de condori şi de albatroşi ? Poezia modernă n-a îndrăznit să facă azi uz suficient de avion, cu toată încercarea lui Marinetti :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre ! Terre gluau sinistre
À mes pattes d'oiseau !... Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

Însă poetul viitorului îşi va modifica simbolurile. Un cer plin de avioane albe huruind va înlocui convenţia păsărilor migratoare ce se întorc, o negură de avioane negre va lua locul corbilor.

— Foarte bine, aţi vorbit de locomotivă şi de avion, nu veţi spune totuşi că tramvaiul e poetic.

— Dar nici nu-ţi voi afirma contrariul. Dacă un Beato Angelico ar trăi azi, el şi-ar transporta prin cetate îngerii în tramvai şi imaginea ni s-ar părea foarte posibilă. Guillaume Apollinaire începuse a-şi da seamă de miraculosul maşinist al tramvaielor cu scîntei în spinare :

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines.

Fiindcă a venit vorba de vehicule, merg şi mai departe şi te întreb : ce zici de bicicletă ?

— Zic cu hotărîre că n-are de-a face cu poezia.

— Iar eu îţi spun că Pascoli a cîntat-o :

La piccola lampada brilla
per mezzo all'oscura città
piu lenta la piccola squilla
dà un palpito, e va
dlin... dlin.

— Iar în antologia poeţilor de la *Nouvelle revue française* întîlnim versuri cicliste de Louis Codet :

Un matin de printemps j'étais à bicyclette.

— Şi de ce nu ? În Olanda toată lumea patinează iarna şi merge pe bicicletă vara, călugăriţele inclusiv. Un Breughel modern n-ar găsi nimic surprinzător să zugrăvească o procesiune mistică de maici velocipediste.

În fond poezia vehiculelor provine în mare parte din nostalgie. Diligenţa, care e mai mult un aparat decît o maşină, prin faptul că trece printre cîmpuri, prin sate şi oraşe, are un caracter idilic. Lenau ne-a dat în *Das Posthorn* o foarte poetică transcripţie a emoţiei pe care cornul diligenţei o stîrneşte seara pe uliţele satului :

Ferne, leise hör' ich dort
Eines Posthorns Klänge,
Plötzlich wird mir um das Herz
Nun noch eins so enge.

În mediu acvatic îi corespunde corabia. Evident, aceasta aparţine unei faune specifice, în spaţiul goelanzilor şi delfinilor. De la Catul pînă la Baudelaire poeţii au cîntat toate varietăţile de corabie (galera, caravela, fregata, bricul, goeletta). Corăbiile cu vîsle numeroase se confundă cu peştii, acelea cu pînze intră în lumea păsărilor maritime. Baudelaire compară o femeie indolentă şi graţioasă în crinolină cu o corabie :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

— În cazul acesta vaporul cu motor, maşina va să zică, e mult mai puţin poetică.

— Nu mi se pare de loc. Transatlanticul sever cu coşuri drepte care străbate oceanul, unind continentele, vorbeşte des-

pre migraţii, despre viaţa cosmopolită. E un cetaceu care are pe fund o pulsaţie exactă de pistoane.

— Aţi vorbit de aparate şi maşini care au aspect mai mult sau mai puţin animal. Dar orologiul, de pildă, pe care îl cred foarte poetic, nu mi se pare a intra în categoria aceasta.

— Un ceasornic, o pendulă, un ariston afectează imaginaţia noastră mai ales prin simetria perfectă de ordin dinamic ori acustic. Aşa precum candelabrul aminteşte sistemul planetar în ordinea vizuală, un orologiu cu învîrtiri exacte şi scripete savante rezumă în mic mecanica cerului. Aristonul e o muzică a sferelor închisă în cutie. Cînd e vorba de astfel de maşinării cereşti, precizia şi lipsa spontaneităţii umane sînt esenţiale. Dante compară sufletele paradisiace din soare, învîrtindu-se în cerc, cu un orologiu „tin tin sonando". Nu-şi închipuie un singur moment că vreunul din suflete iese în zbor independent din rotaţie, stricînd mecanica. Surpriza la o pendulă ar fi tocmai să se animalizeze, horcăind încet şi gîfîind iute, căpătînd pulsaţii autonome. Rollinat în *La Bibliothèque* a intuit oroarea unei pendule funcţionînd peste formula mecanicei sale şi bătînd de 13 ori pentru ora 1 din noapte :

Quand ma raison trembla brusquement interdite :
La pendule venait en sonner treize coups
Dans le silence affreux de la chambre maudite.

— Am totuşi o nedumerire. Nu cumva tictacul ceasornicului seamănă cu bătăile inimii şi prin urmare ceasul e un animal ?

— Nici vorbă că seamănă, însă nu ceasul e un animal ci inima e în anatomia noastră partea mecanică amintind exactităţile planetare. Cu circulaţia sîngelui, omul intră în sfera automatelor.

XI. MOBILELE

— Mi se pare, domnule profesor, că poeţii cîntă prea mult natura şi prea puţin interiorul casei. Pentru mine mobilele odăii sînt tot atît de poetice ca şi teiul ori salcia.

— Nu zic altfel. Voi observa totuşi că nu înţeleg de ce spui că poeţii cîntă „prea mult“ natura, ca şi cînd un poet e îndatorat a cînta natura cu anume măsură.

— Dar bine, domnule profesor, există oare poet care să nu fi ridicat imnuri pădurilor, apelor, munţilor ?

— Vreau să ştiu ce înţelegi prin natură şi prin interior.

— Natura este natura, o operă străină de voinţa noastră în mijlocul căreia ne trezim, în fine ceva opus ideii de civilizaţie. Interiorul e micul nostru cerc de obiecte fabricate, vorbind mai intim despre noi.

— Faci o eroare. Există oare o natură naturală de care să ne simţim complet străini ? Du-te pe cîmp. Lanurile fac nişte pete geometrice, imposibile în stare de natură, căci grîul nu creşte masiv dacă nu e cultivat şi ferit. Prin efectul arăturii şi al diviziunii proprietăţii, straturile întocmesc un desen care în Ardeal pare o adevărată ţesătură. Pădurile nu cresc nici ele în voia lor, au margini, cărări şi anume unitate de esenţă, provocată. De asemeni drumurile. şoselele, canalele, căile ferate, casele, curţile, livezile, culturile sistematice dau regularitate solului, încît privite de sus din avion ele par şi sînt efect al artificiului. În Occident oraşele se întind departe către sate, care sînt adevărate orăşele, iar şoselele sînt aşa de fortificate cu case că par prelungiri ale cetăţii. În ţări ca Belgia şi Olanda, structura citadină e generalizată şi toată ţara e un vast oraş. Scoate toate monumentele, drumurile, apeductele, grădinile din Italia şi vezi ce mai rămîne. Dar poţi oare să le scoţi ? În gestul de a le anula noi stricăm o ordine şi o înlocuim cu alta artificial „sălbatică“. Aşa au apărut „grădinile engleze“, ca un protest la „grădinile italiene şi franceze“. În acest sens, într-adevăr, poeţii cîntă frecvent peisajul sălbatic. Sub raport corporal vezi foarte bine că noi ne înveşmîntăm, recurgem la artificializare. Chiar şi în nuditate ne dăm un stil, nu numai prin îngrijirea părului, a unghiilor, însă prin gest, prin mers, prin salut. Omul gol, de tip antic, e mai puţin natural decît omul îmbrăcat. S-ar spune că modelele noastre sînt statuile. Într-un cuvînt, natura omului e artificiul. Chiar cînd nu corectăm natura indiferentă, sîntem atenţi la ceea ce pare fabricat şi fără îndoială soarele şi luna ne plac fiindcă sînt geometrice şi fac impresia a fi fost fabricate de un om primordial. Ideea dumitale de interior prin raport la na-

tură e combătută şi de filozofi şi de esteticieni. În spiritul lui Hegel, eu nu recunosc, de pildă, decît interior, un interior interior şi un interior exterior, adică unul pînă la uşă sau poartă şi altul spre orizont. Limita totuşi e greu de stabilit. De vreme ce nimic nu are rost în poezie dacă nu e expresia biografiei mele, tot ce intră în poem e „interior".

— Am înţeles punctul d-voastră de vedere şi, evident, îl recunosc valabil. Era însă vorba de mobile şi socotesc că ceea ce depăşeşte pereţii camerei mele nu mai este „intim".

— Ai şi n-ai dreptate. E chestiune de conştiinţă. Sînt ţări în care indivizii trăiesc prea puţin în casă şi mai mult în oraş, ca grecii antici. Aceştia, îndată ce intrau pe porţile cetăţii, se simţeau acasă. Pentru veneţian piaţa San Marco e un salon (expresia e a lui Napoleon), francezul se simte bine lîngă coloana Vendôme. Într-un cuvînt, casa e un element parţial dintr-un apartament mai vast. În fine, să nu lungim lucrurile. Am convenit că şi mobilele, pe lîngă copaci, coloane, piramide (fiindcă am înlăturat noţiunea de natură pură), sînt poetice şi lucrul e firesc, de vreme ce mobilele stau în apropierea noastră, martore la evenimentele vieţii. Mă îndoiesc că poezia mobilelor vine din calitatea lor de documente sufleteşti. La Eminescu, precum ştii, lipseşte mobilierul constituit, arheologic. Cu o masă albă de brad nu se organizează un interior. Şi cu toate acestea ce atmosferă :

Cu perdelele lăsate
Şed la masa mea de brad,
Focul pîlpîie în sobă,
Iară eu pe gînduri cad.

— Cum vă explicaţi fenomenul ?

— Foarte simplu. Masa e patrupedă, aparţine deci faunei domiciliului. Sînt cîteva divinităţi tutelare ale casei care au căpătat de mult în subconştientul nostru calitate animală. Scaunul reprezintă un cal simplificat. Sub forma de fotoliu, stînd în salon, locul muzeal al casei, se bucură de o mare favoare la lirici. De pildă, Rodenbach :

Fauteuils démodés, vieux amis,
Où l'on nous couchait endormis,
Fauteuils démodés, vieux amis,
Avec leurs étoffes fannées.

Meubles familiarisés
Par une immuable attitude
Mettant des charmes d'habitude
Dans les salons tranquillisés.

— Ceea ce spuneţi e foarte curios.

— Da, cu toate astea animismul acesta e aşa de normal încît basmul a reportat asupra mobilierului toate caracterele animale. Mobilele cad însărcinate. Astfel Basile, un povestitor napoletan, ne vorbeşte în *Lo cunto de li cunti* de efectele inimii de balaur fripte. La fumul ei se simţi grea bucătăreasa şi dădură semne de graviditate „tutte li mobele de la casa". După cîteva zile de sarcină, patul născu un pătucel, dulapul un scrinişor, scaunele făcură scăunaşe, masa fătă o mesuţă şi oala o ulcică.

— Dar care sînt mobilele cele mai semnificative ?

— Cele elementare, constituind ca să zic aşa punctele cardinale ale vieţii diurne. Astfel în primul rînd uşa, simbol al graniţei între viaţa intimă şi restul lumii, registrul existenţei. Pe ea intră Melancolia căreia Charles d'Orléans îi trînteşte uşa în obraz :

Fermez-lui l'huis au visage,
Mon coeur, à Mélancolie,
Gardez qu'elle n'entre mie,
Pour gâter notre ménage.

Uneori ajunge numai clanţa, limbă vie, care înregistrează intrările şi ieşirile :

Cîteodată, prea arare,
A tîrziu cînd arde lampa,
Inima din loc îmi sare
Cînd aud că sună cleampa...

Găsim ceva asemănător şi la Schiller :

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen'
Hat nicht der Riegel geklirrt ?
Nein, es war des Windes Wehen
Der durch diese Pappeln schwirrt.

— Permiteţi-mi să citez ceva asemănător din Francis Jammes :

Quand donc viendra le jour où, poussant le loquet
de la porte d'entrée qui rêve sous le cèdre,
sa main fera faillir sur les dalles usées
tout ce que sa présence amène de lumière ?

— O mobilă capitală este oglinda. Fiind un cristal major şi un lac îngheţat, combină efecte geometrice de lumină cu sentimentul lui Narcis. În acelaşi timp e o mobilă a interiorului feminin, un implacabil registru de stare civilă, trist pentru bătrînă, profetic pentru tînără. Mallarmé :

O Miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gêlée
Que de fois et pendant les heures désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la glace au trou profond.

Să nu uit de asemeni scrinul, care este arhiva familiei, conţinînd rochia de nuntă, veşmîntul de moarte, hainele copiilor care au rămas prea mici etc.

— În general am înţeles că sînt mai poetice cîteva obiecte simple, nobile : masă, fotoliu, oglindă, clanţă.

— Nu te pripi. În privinţa asta nu-ţi pot garanta nimic, căci poeţii sînt foarte paradoxali. Printre aspectele domestice ei aleg adesea pe cele mai umile. Bucătăria, poate prin faptul de a fi locul vetrei, centrul familiei, se bucură de o atenţie nebănuită, şi Francis Jammes, din care mi-ai citat, îşi închipuie că morţii lui se vor ridica la ceruri împreună cu bucătăria şi pisica :

Le chat noir, quel est-il dans la noire cuisine ?
La girofflée sanglante au perron en ruine
comment est-elle donc dans la Cité divine ?

Giovanni Pascoli cîntă tigaia care sfîrîie pe foc într-o poezie foarte serioasă notînd sfintele bucurii duminicale după întoarcerea de la biserică :

Domenica ! il di che a mattina
sorride e sospira al tramonto !...
Che ha quella teglia in cucina ?
che brontola brontola brontola...

E fuori un frastuono di giuoco,
per casa un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco ?
che sfrigola sfrigola sfrigola.

— Carnea care sfîrîie în tigaie să fie oare poetică ?
— Mai cu seamă.

XII. INSTRUMENTELE MUZICALE

— Domnule profesor, aţi vorbit mai înainte de ariston. În universul poeziei sînt şi instrumente muzicale ?
— Bineînţeles !
— Dar ce semnificaţie pot avea ?
— Aici e greu de răspuns exact. Un lucru este sigur : convenţia lirică îngăduie foarte puţine instrumente.
— Probabil unul este vioara.
— Printre instrumentele cu coarde. Vioara şi violina.
— E acelaşi lucru !
— Nu tocmai. Petică, de pildă, evoacă vioara :

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite.

Termenul „vioară" are o accepţie afectivă şi duce gîndul la romanţele sfîşietoare cîntate de lăutari. Nu simţul muzical e interesat, căci dimpotrivă execuţia lăutarilor e în general trivială. Afectează tristeţa trivialităţii însăşi. Prin urmare sîntem în zona poeziei anostităţii şi a tragicului cotidian. Dimpotrivă, „violina" face să tresară instinctul nostru melic, promite un glas mai pur pentru vorbirea lirică.

— După cîte pricep, putem să împartem instrumentele muzicale în două : instrumentele ca mobile familiare şi vocile instrumentale.

— Nu clasifici rău. Iată, de pildă, pianul. El e o mobilă depozitînd istoria sentimentală a femeii casnice, momentele ei patetice. Ca şi flaşneta, el sugerează existenţe secrete şi

banale. Salvatore di Giacomo nu se sfieşte să transcrie în dialect o astfel de emoţie :

Nu pianefforte 'e notte
sona luntanamente,
e'a museca se sente
pe ll'aria suspira.

De pian se leagă „delirul" romantic al fecioarei, prevestit la noi pe la 1850 de Radu Ionescu, dezvoltat în urmă de Bacovia, în poezia căruia clavirista se aşează exaltată şi despletită între lumînări, în faţa instrumentului :

Un larg şi lung salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită
Şi trist cînta, gemînd între făclii.

Se schimbă chestiunea cînd e vorba de orgă. Ea exprimă elanuri lirice de valoare universală, reprezentînd o polifonie de care sufletul nostru are nevoie spre a se transcrie. Orga e un instrument coral, mistic, tunător haotic, avînd trebuinţă de bolţi mari şi fiind adesea însoţită de glasul copiilor ori al credincioşilor, cîntînd „Aliluia", precum zice Mörike :

Ietzo die Orgel hell erklingt,
Man freudig Halleluia singt.

Revenind la instrumentele cu coarde, nu violina deţine primatul ci viola.

— Într-adevăr, serafimii înlăcrimaţi ai lui Mallarmé cîntă din astfel de instrumente :

Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes,
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

— Iconografia mistică ne arată că îngerii cîntă cu felurite varietăţi de luth, unele de fantezie, toate în orice caz ghicindu-se a emite sonuri mai grave, ca de violoncel. Ceea ce se evită e stridenţa. Pricepi de ce ?

— Fiindcă stridenţa, cum spuneaţi altă dată, e prea feminină şi pecaminoasă şi aci sînt necesare instrumentele asexuale, profunde fără a răscoli patimile.

— Începi să prinzi limbajul. Flautul, printre instrumentele de suflat, are acest caracter pur. Dar fiindcă am ajuns aici, spune-mi cu ce cîntă îngerii teribili, arhanghelii ?

— E simplu. Cu trîmbiţa, cu *tuba*. Cei şapte îngeri din *Apocalips*, după desfacerea pecetei a şaptea, încep a trîmbiţa : „Et vidi septem illos angelos qui adstant in conspectu Dei, quibus datae sunt septem tubae...
Primus igitur angelus clanxit, et facta est grando et ignis, mista sanguine..."

— Victor Hugo are de asemeni o viziune grandioasă a trîmbiţei justiţiare :

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux.

Divina *tuba* are, ca şi vioara şi orga, o rudă degenerată, trîmbiţa de cazarmă, care însă, asemeni caterincei, sună adesea în poezia simbolistă.

— Sugerînd monotonia vieţii de garnizoană, dezrădăcinarea fiilor de ţărani, provincia etc.

— Printre instrumentele cu ecou afectiv, variabile după loc şi timp, sînt cornul vînătoresc, evocînd toamna, le cor de chasse :

Les cors, les cors, les cors... mélancoliques !...

buhaiul copiilor, cimpoiul pascal cîntat de G. Pascoli :

Udii tra il sonno le ciaramelle
ho udito un suono di ninne nanne...

şi în fine oricare altul putînd vorbi sentimentului. Însă în toate aceste cazuri ele sînt simple mobile sonore. Totuşi ştiu un emiţător de unde modulate, care posedă o valoare lirică excepţională : clopotul.

— Este drept că a fost foarte cîntat de la Schiller încoace.

— Adu-ţi aminte de Edgar Poe :

Oh, the bells, bells, bells,
What a tale their terror tells
Of despair !

E un adevărat delir. Într-adevăr clopotele, prin sonoritatea lor prelungă, stîrnesc panică. Marile clopote mişcă aerul în unde şi neliniştesc nu numai timpanul prin neobişnuita pre-

siune asupra urechii, ci dau funcţie acustică epidermei în general. Aerul e ca o apă de mare. Cînd apa e liniştită, avem impresia a o domina. Dacă însă se agită, ea ne dislocă, devenind terifiantă. Clopotul produce un vînt, geometric modulat, răscolind adîncul nostru liric. Goethe în *Die wandelnde Glocke* narează cazul unui copil ameninţat de mamă-sa că va fi urmărit de clopote şi prins, dacă nu merge la biserică. Şi copilul crede aceasta, date fiind tăcerile şi schimbările de intensitate ale undelor.

— Dacă e vorba de clopote nebune, atunci vă amintesc pe acelea din *Notre Dame de Paris* de V. Hugo.

— Nu clopotele sînt nebune, ci clopotarul. Trăind într-un regim acustic violent, clopotarul nu mai poate suferi liniştea, care îi irită haotic timpanele, el intră în delir, caută să se mişte şi muşchiular după regimul undelor. D'Annunzio a analizat în *Campane* efectul delirant pe care rezonanţa clopotelor o are asupra clopotarului. Totdeodată a dezvoltat impresia de propagare aeriană a sunetelor şi de convertire a lor într-o fulguraţie de ecouri.

— Dacă e vorba de fulguraţie şi de teroare, pot să citez versurile lui Al. A. Philippide care vorbesc chiar de o posibilă grindină de clopote :

Îndată clopotele au să zboare
În cavalcadă către soare,
Şi-au să se-ntoarcă liniştit, la trap,
Să ne cadă pe cap,
Să ne cadă pe cap !

— Este, în fond, ideea din Goethe. Interesantă e o poezie a lui Mallarmé, construită pe observarea că urechile clopotarului de jos nu recepţionează decît indistinct sonul clopotului pe care îl mişcă şi care e perceptibil pentru timpanele îndepărtate. Clopotarul ia parte la mişcarea undelor numai muşchiular. Din acest caz de fizică acustică, poetul a scos un simbol : idealul, inaccesibil acelui care îl propagă :

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

— Într-un cuvînt, care sînt, domnule profesor, instrumentele muzicale de cea mai înaltă valoare lirică ?

— Mi-e teamă că în ultima analiză trîmbiţa şi clopotul. Cel mult admit şi un luth uriaş. Trîmbiţa e vestirea schimbării regimului acustic al universului, clopotul e revoluţia sonoră, viola recompoziţia aerului într-o ondulaţie inteligibilă.

XIII. TRUCURI POETICE

— Cînd vorbeaţi de mobile, domnule profesor, mă gîndeam la *Rondelul lucrurilor* de Al. Macedonski :

Oh ! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase :
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Îmi pare că exprimă un sentiment încercat de mine, dar care nu se explică prin cît aţi spus pînă acum. Înţeleg poezia apei, dar mătasea, ce spune ea ?

— În sine ea nu spune nimic, decît din punct de vedere estetic. În universul poeziei lucrurile capătă semnificaţia cea mai puternică dacă se impregnează de fiinţa noastră. Magnetismul care interesase aşa de mult pe romantici e o noţiune ce-şi poate găsi aci o aplicare. Lucrurile se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior şi devin atît de personale încît vorbesc despre noi în absenţa noastră. Ele se fac coerente şi nimic nu se poate deplasa fără a provoca goluri. Sfărîmarea unităţii produce consternare şi durere. Un proiectil sparge un iatac, smulge tavanul şi o parte din pereţi, pendulul continuă însă a bate, fotoliul şade lîngă sobă, totul e aşa de viu, că nu-ndrăzneşti a desfiinţa fragmentul. O zi de şedere, într-o cameră de hotel, şi camera s-a familiarizat cu noi, s-a orientat spre fiinţa noastră morală. Despărţirea devine penibilă. Ei bine, un adevărat truc liric este de a face inventare de interior, autobiografii prin materii. Macedonski învăţase

acest meşteşug, cu toate că în fond era foarte indiferent la tot ce depăşea conturul său fiziologic.

— Eu cred că există un sentiment al lucrurilor.

— Nu ne ocupăm aici de sentimente, deşi fără îndoială rezultanta unghiului de vedere e o emoţie. E vorba de o poziţie fizică faţă de elemente, din care decurg apoi stări complexe. *Le vase brisé* de Sully Prudhomme intră în procedeul acesta. Cu un gest poetul remarcă apartenenţa obiectului la un interior. Vasul e spart cu o lovitură de evantai :

Le vase où meurt cette verveine,
D'un coup d'évantail fut fêlé ;
Le coup dut effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révélé.

În jurul vasului, imaginaţia noastră evocă pe om.

— În acelaşi caz este atunci lampa lui André Chénier :

Souffle sur ton amour, ami, si tu me crois,
Ainsi que, pour m'éteindre, elle a soufflé sur moi.

— Evident. Nu animism este aci, lucrurile neavînd existenţă independentă, ci un proces de cristalizare externă după numărul nostru interior.

Alt truc liric este a remarca desuetudinea obiectelor.

— Dar nu pricep totuşi de ce numiţi asemenea procedeu un truc ?

— Pentru că printr-o simplă mişcare deliberată un lucru trece din universul prozei în acela al poeziei. E o procedare oarecum facilă, cu toate acestea fundamentală. A descoperi într-o odaie un gramofon cu pîlnie şi fotografii de la 1900, puse pe un schelet de sîrmă, iată un prilej de humor liric. Cocteau a uzat abundent de el. „Berlina" lui Pillat din *Aci sosi pe vremuri* e un astfel de obiect desuet.

— Însă a evoca trecutul, decrepitul, mi se pare o metodă romantică.

— Nici n-am spus altfel. Romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mişcător al existenţei. Este şi un truc clasic, acela de a remarca stereotipia vieţii. De la antici pînă azi, nici un poet n-a putut ocoli cîntarea anotimpurilor. Orice sforţare de a eluda calendarul e neserioasă, şi salvarea poetului se face numai prin acceptarea adîncă a fatalităţii. Ano-

timpurile sînt reale ca şi ideile platonice, poetice prin chiar convenţionalitatea lor, şi tocmai în naiva sistematizare tetralogică a anului stă poezia. Tema unui Thomson poate fi reluată oricînd cu succes. Fără nici o frică de retorică, Mallarmé acceptă diviziunile calendaristice, încercînd doar personificări corijate, în sensul că nu toamna e melancolică ci primăvara, faţă de o iarnă logică :

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.

— A te supune la mişcarea siderală înseamnă a conferi fenomenelor un aer sacramental.

— Cum vrei. Ieşirea cu plugul, secerişul, culegerea viilor, vegetarea la vatră, iată patru tablouri banale şi tocmai pentru aceea inevitabil poetice. Ceea ce mi se pare curios este consacrarea în anume spaţii a unor gesturi lipsite de valoare calendaristică aiurea. Astfel în poezia occidentală m-a izbit frecvenţa imaginii spălării rufelor. O găsim la Heine :

Die Mägde bleichen Wäsche,
Und springen im Gras herum...

la Alfred de Musset :

C'est une belle perspective,
De grand matin,
Que des gens qui fond la lessive
Dans le lointain...

la V. Hugo :

Laveuses qui, dès l'heure où l'orient se dore,
Chantez, battant du linge aux fontaines d'Andorre...

la Théodore de Banville :

Bassin où les laveuses
Chantaient, insoucieuses,
En battant sur leur banc
Le linge blanc !

În fine, chiar şi André Gide vorbeşte undeva de zgomotul „des battoirs des laveuses".

— Dacă aci se poate vorbi de truc, el constă, la urma urmei, în a introduce un gest aparent trivial într-o operaţie sacerdotală, a solemniza faptul. Mi se pare că printre gesturile de panou simbolic avem şi noi spălatul.
— Nu-mi aduc aminte.

— Colo-n vale la fîntînă
Două fete spală lînă.

— Într-adevăr. Alte trucuri curente sînt diminuarea şi mărirea, fie vizuală, fie acustică. V. Hugo are obiceiul de a cultiva „colosalul", „enormul", „gigantul" :

La salle est gigantesque ; elle n'a qu'une porte ;
Le mur fuit dans la brume et semble illimité.

Lorenzo Mascheroni, înaintea lui, punea o omidă la microscop şi vedea coama ei de păr ca o pădure deasă de stejari şi pini. Heine măreşte colosal dimensiunile florilor :

Rosen, wild wie rote Flammen,
Sprühn aus dem Gewühl hervor ;
Lilien, wie krystallne Pfeiler,
Schiessen himmelhoch empor.

Se poate mări şi intensitatea sonurilor, şi cine aude ţîrîitul greierilor, hîrjîitul frunzelor, creşterea ierbii ori muzica astrelor separă anume fenomene acustice spre a le propune conştiinţei. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporţiilor. Abatele Zanella, în secolul trecut, a cîntat microscopul cu peisajele sale :

În faţa (lentilelor) firul de păr
Devine uriaş ca un pin ; iar picătura de apă
Apare limpede în fund şi cristalină
Ca o mare cu o mie de vietăţi.

În cazul viziunii microscopice urieşenia e o chestiune de relaţie. Sala gigantică evocată de V. Hugo e mai mare decît orice sală posibilă la orizontul nostru, firul de păr nu devine pin decît fiindcă noi, ca în cutare basm de Goethe, ne-am coborît la dimensiunile firului. A-ţi imagina proporţia furnicii înseamnă a vedea în firele de iarbă o junglă înfricoşătoare.
— Dar trucul micşorării în ce constă ?

— Mai ales în a te îndepărta de orizontul normal, a privi lucrurile à vol d'oiseau, de pe vîrfuri de munte. Petrarca a făcut aceasta şi după el atîţia poeţi, printre care Eminescu şi Macedonski.

XIV. CONCLUZIE

— Domnule profesor, sînt totuşi nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilaţia, melancolia, nostalgia şi celelalte multiple sentimente ale poeţilor, unde rămîn ?

— Eu nu ţi-am vorbit de tematica poeziei ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăşi, e o problemă care depăşeşte mijloacele noastre.

ISTORIA CA ŞTIINŢĂ INEFABILĂ ŞI SINTEZĂ EPICĂ

I

Istoria literară este, cu anume condiţii proprii, un capitol al istoriei generale, cel puţin sub raport fundamental, căzînd sub problematica teoretică şi metodologică a celei din urmă. Am schiţat odată, vorbind despre *Tehnica criticii şi a istoriei literare* [1], aceste probleme, fără vreun efect social vizibil. Istoricul literar român continuă a fi impermeabil la orice speculaţie şi nu-şi dă măcar silinţa a raporta opera istorică a unui autor la concepţia acestuia despre istorie. Găsesc folositor a reveni asupra chestiunii, de astă dată cu un mai dezvoltat aparat critic, fiindcă intelectualul român mi se pare a suferi de bibliolatrie, ca să întrebuinţez o expresie a lui Lessing [2].

Întrebarea capitală cu privire la istorie este dacă ea reprezintă o ştiinţă de explicaţie legală, ca ştiinţele naturale, în stare de a formula propoziţii necesare şi a prevedea, sau o simplă fabulă cu obiect real însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii. Antichitatea a cunoscut amîndouă aceste ipoteze. Polibiu numea istoria curat narativă *pragana-*

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*. Buc., Fund. Regele Carol II, 1939.

[2] W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Achte Auflage. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1922, p. 110.

tiki istoria, iar istoria didactică, întemeiată deci pe noţiunea necesităţii, *apodiktiki istoria.* [1]

În vremurile din urmă, socotindu-se deopotrivă exagerat a tăgădui în cîmpul istoriei orice inteligibilitate sau a afirma stricta apodicticitate, pentru salvarea unei „Wissenschaft", s-a adoptat formula istoriei „genetice", care adică acceptă cauzalitatea, însă numai pe linia particularului. Astfel Gabriel Monod, ca să cităm pe unul dintre o mie, înţelege prin istorie „totalitatea manifestărilor de activitate şi de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependenţă" [2]. Se accentuează aşadar în istorie procesul istoric însuşi, prin cercetarea contiguităţilor. Se întîmplă că una din cele mai limpezi formulări ale concepţiei genetice, cu mare răsunet în lumea specialiştilor, a fost aceea a lui A. D. Xenopol, om cu un limbaj filozofic aproape naiv, dar tocmai de aceea capabil de a surprinde pe gînditorii complicînd criptic probleme simple. [3] Xenopol deosebea faptele de repetiţie din ştiinţele mai mult sau mai puţin exacte, de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect.

Un examen critic al acestei definiţii ne va pune în măsură a descoperi sofismul ce se ascunde în aşa-zisa cauzalitate serială. E o adevărată paradoxie a susţine că pot exista raporturi de la cauză la efect între două fenomene particulare, fără mijlocirea unui universal. Nu există cauze accidentale, toate cauzele sînt necesare şi cînd vorbim de explicaţii accidentale în cîmpul ştiinţei ne referim la raporturi universale, la care nu ne aşteptam în acea sferă a experienţei. Un deces

---

1 Ernst Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie.* Mit Nachweis der wichtigsten. Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte. Fünfte und sechste, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, Verlag von Duncker u. Humblot, 1908, p. 28.

2 *De la Méthode dans les Sciences,* II-e ed. Paris, Felix Alcan, 1910 (Art. *Histoire*).

3 A. D. Xenopol, *Principes fondamentaux de l'histoire.* Paris, Leroux, 1899. *(La Théorie de l'histoire.* Paris, 1908.) Vezi şi seriosul studiu al lui Octav Botez, *Alexandru Xenopol, teoretician şi filozof al istoriei* (studiu critic). Buc., Ed. Casei şcoalelor, 1928. De observat că în anul în care Xenopol dădea publicităţii „principiile" lui, N. Iorga îşi deschidea cursul cu o lecţie *Despre concepţia actuală a istoriei şi geneza ei,* în care lua în derîdere încercările de legalizare a observărilor istorice.

prin accident nu înseamnă un deces ieşit din cîmpul necesităţii, căci şi moartea prin glonte se poate exprima printr-o propoziţie universală. Separaţia pe care o face Xenopol între fenomenele repetabile, ca un criteriu distinctiv între ştiinţele naturale şi istorie, este neîntemeiată şi lucrul a fost observat şi de alţii, cel puţin în parte. Istoria nu e antinomia ştiinţei, ci chiar condiţia ei. Într-adevăr, cum s-ar putea stabili raporturi necesare între fenomene, dacă ele nu se repetă sub speţa infinităţii? Şi oare ce înseamnă repetabilitate dacă nu istoria însăşi? Mecanica planetară, ca ştiinţă, n-ar exista fără revoluţia planetelor, şi nici zoologia dacă capra n-ar naşte pe iadă, aşadar fără istorie astronomică şi fără istorie naturală. Şi nu se poate spune nici măcar că în ştiinţele naturale e vorba de o repetare de elemente identice, iar în istorie de o succesiune de elemente inedite. De fapt nu există decît o singură istorie, cîmp de explorare şi al ştiinţelor naturale şi al istoriei politice, şi anume istoria pur şi simplu ca devenire. Iada nu seamănă întocmai cu capra şi nu se repetă fenomenul, care, ca fenomen, prin definiţie este ireductibil, ci unele note dominante intrînd în constituţia noţiunii „capră". De asemeni în istoria fenomenelor aşa-zise istorice, singularitatea sistematică, lăsînd la o parte deocamdată absurditatea gnoseologică a unei atari teorii, ar duce la anularea oricărei cunoaşteri. Memoria istoricului, respectiv a umanităţii, nu e aşa de încăpătoare încît să reţină atîtea particularităţi. Cine s-a gîndit să scrie vreodată o istorie a valurilor, sub cuvînt că fiecare vine cu ineditul său? Dacă universul ar fi (absurditate!) cu totul nemişcător, el s-ar reduce la un fenomen unic absolut inedit, dacă pot să mă exprim astfel. Atunci, lipsind putinţa comparaţiei şi a disociaţiei, mintea umană ar fi lovită de monotonie şi anulată de absurditate. De fapt ea nici n-ar putea exista, procesul fiind definiţia ei. Dar tot de monotonie s-ar sufoca şi o minte expusă unui inedit continuu. Variabilitatea absolută anulează inteligibilitatea necesară funcţionării intelectului, care, în imposibilitate de a reţine, oboseşte şi uită. Remediul împotriva uitării este analogia, deci abstragerea, şi un fapt istoric memorabil înseamnă propriu-zis un fapt devenit inteligibil. Nu are nici un sens să faci „istorie", adică descripţia mişcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemişcător. Cine are cultul exagerat al particularului cade victimă uni-

ersalului, căci, neputînd reţine nimic stabil, ajunge la nounea permanenţei instabilităţii, adică la scepticism. Hegel ste mai aproape decît oricare teoretician al istoriei de adevăr. Logică şi istorie sînt momente corelative, logica se revelă în storie, istoria fără inteligibilitate, adunare de momente eterogene, este iraţionalul, neantul însuşi. O istorie nu e istorie lecît cînd revelă un program logic. Numai în modalitatea exprimării logicului stă diferenţa între istorie şi ştiinţele naturale.

Va să zică nu poate fi deosebire esenţială între fenomenele repetabile şi cele singulare, procesul repetiţiei, adică istoria, fiind condiţia însăşi a universalului. Dar să ne întoarcem la explicaţia genetică, prin conexiune, de care se face atîta uz şi abuz, ca de o procedare esenţial deosebită de explicarea legală. Raport „cauzal" între momente particulare este cum am spus un paradox, pentru că orice raport cauzal este *eo ipso* necesar. E de prisos a mai insista asupra faptului că, depăşind treapta senzaţiei confuze, percepţiile noastre sînt nişte apercepţii, că limbajul însuşi cerebralizează orice cunoaştere. Descripţia pură fără mişcare de definire şi generalizare este o utopie psihologică. Cînd zic, descriind un înger: „această fiinţă are două mîini", gîndesc mental, subsumînd unei noţiuni: „e un biman". „Are aripi", adaug (iar mental observ: „e o volatilă"). „Părul îi cade ondulat şi blond pe umeri", continui (iar în minte zic: „e o făptură feminizată"). „Ţine în mînă o spadă", urmez (dar mental generalizez: „e un războinic"). Prin urmare descrierea se face prin raportări continui la universale, e un adevărat congres de judecăţi necesare, fără a se stabili însă o ierarhie între ele. Fenomenul descris este desigur un singular, compus însă din universale, adică dintr-o varietate de note, care fiecare în parte poate intra în componenţa unei noţiuni. Prin notele sale, Napoleon e studiabil în antropologie, în anatomie, în fiziologie, în psihologie, în chimie etc. Înlăturînd toate aceste note-ferestre către universalitate nu mai rămîne nimic. Singulară este aşadar numai interferenţa universalelor. Firul de iarbă nu-i mai puţin personal şi istoric decît Napoleon, şi valul de asemeni, şi înţeleg pe individul prea contemplativ care ar plînge cînd un picior ar strivi acest fir de iarbă şi alte valuri ar turti acest val. Scriind istoria firului de iarbă, evoci nu mai puţin un număr inevitabil de legi.

Ce înseamnă a stabili raporturi de la cauză la efect într două fenomene singulare ? A plouat mult şi trifoiul a crescu mare. Cum am putut ajunge să formulez un raport de co nexiune între aceste momente ? Evident, numai pe baza pro poziţiei necesare că umiditatea ajută vegetaţiei. Cîtă vrem n-am acest aviz favorabil de la intelect, raportul de con tingenţă nu se poate constitui. O pisică neagră păşeşte pe sub candelabru şi acesta se stinge brusc. Fenomenele sînt contigue ca acelea din istorie, nu-mi trece de loc prin gînd totuşi să accept vreo conexiune între ele, fiindcă sînt încredinţat că pisicile nu sting focarele electrice. Admit că împărăteasa Maria-Luiza a dat naştere regelui Romei iar nu unei statui nu numai în baza documentelor, ci fiindcă acest lucru e posibil biologiceşte. Dimpotrivă, acceptînd ca un miracol imaculata concepţiune, omul de ştiinţă respinge o astfel de geneză nesusţinută de nici o judecată universală. Nici o relaţie genetică nu se poate enunţa în istorie fără o premisă majoră, subînţeleasă. De aş afirma că atunci cînd a izbucnit un război au înflorit ca niciodată toţi merii, nimeni nu mă va lua în serios, ceea ce înseamnă că toată lumea e de acord că nu poate fi, sub speţa universalităţii, conexiune între războaie şi înflorirea merilor. Dar dacă explic Revoluţia Franceză prin carenţa pîinii, asta da, e cu putinţă, pentru că subnutriţia provoacă răscularea mulţimilor. Într-un cuvînt, o propoziţie particulară nu e valabilă dacă nu se poate converti, mental, într-una universală. Un raport absolut singular e o absurditate. Raporturile seriale de la cauză la efect se pot proclama numai în măsura în care sînt sprijinite, discret, de raporturi necesare. Ideea aceasta de discreţie logică formează de altminteri esenţa istoriei şi asupra ei vom reveni.

În orice caz, de la ideea necesităţii necesare în istorie şi pînă la istoria concepută sistematic, cu indiscreţie, ca o demonstraţie de legi, nu-i decît un pas. Poziţia apodictică a avut şi are adepţii săi, e drept, azi, din ce în ce mai rari. Primează aci concepţia biologică a fenomenelor istorice (civilizaţii, popoare, state) văzute ca nişte organisme cu naştere, creştere, apogeu, declin şi moarte. *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu [1] intră în

---

[1] Nouvelle édition annotée par Gabriel Compayré. Paris, A. Colin, 1894.

această categorie. Să nu uităm că *Istoria Imperiului Otoman* de D. Cantemir purta titlul latin de *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, că Stolnicul Cantacuzino vorbea de trei stepene : urmare, stare şi coborîre. Celebra teorie cu *corsi* şi *ricorsi* din *Principi di una scienza nuova* [1] de Giambattista Vico are punct de plecare providenţialist, uşor de tradus însă în termeni raţionalişti, pentru că Providenţa se exprimă în ordinea naturală şi prin sensul comun. Istoriile particulare ale naţiunilor cu ale lor „sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini" înfăptuiesc perpetuu o istorie ideală eternă. E cum am zice că individul promovează speţa. Asta duce la viziunea cicloidală.

Spengler, prin a sa *Decadenţă a Occidentului* [2], nu se depărtează de această concepţie biologică a creşterii şi morţii civilizaţiilor. El însuşi pretinde a face „morfologia" istoriei universale. Unul care reia, fără să ştie, ideea stepenelor Stolnicului Cantacuzino este Kurt Breysig. Acesta studiază sistematic ipoteza „creşterii" biologice, căutînd s-o traducă în reguli („Wachstumsregeln") şi s-o combine cu teoria tipurilor şi a ciclurilor. El admite curajos „die Gesetzhaftigkeit der Geschichte" [3]. Capitolele socotite de noi drept simple diviziuni practice (Urzeit, Altertum, Mittelalter etc.) sînt considerate de Breysig ca „trepte" necesare de creştere a umanităţii, în felul cum filozofii culturii întrebuinţează „stilurile" (clasic, gotic, baroc, romantic). Punîndu-se în poziţie transcendentă, adică părăsind serialitatea, şi observînd, indiferent unde şi cînd, aceste faze care implică fiecare, structural, o economie şi un spirit, autorul va constata medievalism la cartaginezi ori primitivitate la unele grupuri umane moderne. Unele state ating toate formele, altele îşi întrerup creşterea. Pe de altă parte, traiectoria omenirii („Der Werdegang der Menschheit") fiind spirală, unele trepte refac cu variante trepte mai vechi. Astfel, prin răsucirea spiralei, Urzeit, Mittelalter şi Neueste Zeit demokratisch stau una sub alta (şi într-adevăr Urzeit-ul e caracterizat prin economie comunistă,

---

[1] Milano, Sonzogno.

[2] O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, 1918—1922.

[3] Kurt Breysig, *Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte*. Zweite stark vermehrte Auflage. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1927.

evul mediu prin corporatism), în vreme ce în partea dimpotrivă stau Altertum Neuere Zeit, Neueste Zeit, imperialistisch (?), luînd ca bază structura antichităţii care e notabilă prin autoritatea regală [1]. Este firesc ca Breysig să fi pus un semn de întrebare după imperialistisch. Exact nu putea prevedea viitorul. Dar observaţia lui îi spunea că după o fază democratică, ieşită din revoluţie împotriva absolutismului regal, urmează în chip necesar, în haine de aparenţă democratică, o nouă formă, „des Kaisertumsgedankens, des Cäsarismus“. Aşa după Republica Romană, aşa după Revoluţia Franceză. Constatarea aceasta constituie a 29-a regulă a creşterii umanităţii. Celelalte reguli nu sînt mai puţin judicioase. Astfel regula a 17-a stabileşte de fapt ivirea din treapta Altertum a treptei Mittelalter, semnalînd cum se naşte o clasă feudală. Înscăunarea unei puternice regalităţi aduce după sine crearea unei nobilimi de războinici şi funcţionari şi o satisfacere a familiilor scoase din competiţie prin titluri de înaltă nobleţă.

Ştiinţificismul acesta este vădit incomod. Dacă toate evenimentele istorice pot fi reduse la un prototip, ce nevoie este de a mai nara. Enunţarea legii ajunge. Nu-i nici o trebuinţă să umplem tomuri întregi cu mereu alte experienţe asupra fierberii apei, folosind pe rînd apă din Volga, din Nil, din Tibru. din Mississipi şi tot astfel la infinit. Sîntem edificaţi. În realitate, faptele intrînd în naraţia istoricului sînt aşa de complexe, încît simplificarea şi ridicarea spre legi, chiar posibilă teoretic, nu poate fi niciodată transcrisă definitiv. Toţi avem în faţa evenimentului istoric un „sentiment“ de inteligibilitate, dar toţi sîntem totdeodată refractari oricărei generalizări. O pagină de interpretări istorice irită şi scandalizează. Ea poate cel mult interesa ca eseu, pentru farmecul subiectiv al speculaţiei unui autor, avem totuşi noi înşine speculaţia noastră şi preferăm faptele nude ca să medităm *noi* asupra lor.

Am constatat prin urmare pînă acum că o încercare de a concilia în marginile unei ştiinţe particularitatea faptelor istorice cu postulatul explicaţiei este concepţia genetică, pe care o adoptă în special francezii, G. Monod în istoria generală, G. Lanson în istoria literară, dar şi germanii. Ernst Bern-

[1] Kurt Breysig, *Der Weg der Menschheit (Vom geschichtlichen Werden, Umrisse einer zukünftigen Geschichtslehre)*, III-er Band. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1923.

heim[1] respinge explicaţia prin tipuri generale ori prin legi de dezvoltare, admiţînd numai contiguitatea serială, în sens regresiv. Istoria studiază faptele spaţiale şi temporale ale evoluţiei umanităţii în cauzalitatea lor de dependenţă. „...Der Ausdruck «Kausalität» ist nicht im Sinne mechanischer Kausalität gemeint", observă Bernheim, ceea ce înseamnă că nu e vorba propriu-zis de cauzalitate, ci de contingenţă. Dar am explicat că raportul genetic este de fapt susţinerea unei simple contingenţe printr-o propoziţie necesară, ceea ce Bernheim nu recunoaşte, fiindcă nu e filozof.

O altă teorie încercînd împărţirea contrastelor ridicate de istorie este aceea a valorilor, ilustrată mai ales de Heinrich Rickert, şi care atinge un nivel filozofic mai înalt.[2] Rickert vrea să depăşească istorismul ce duce la nihilism şi să ajungă peste el, la intemporal şi etern. Întîi analizează, ca să elimine, regimul ştiinţelor naturale.[3] Nu e posibilă aici cunoaştere fără concepţie, de vreme ce ştiinţa nu studiază direct fenomenele, ci prin mijlocirea noţiunilor. Iar aceste noţiuni, la rîndu-le, nu sînt un simplu conglomerat de note, ci un complex de însuşiri la care a prezidat o judecată. Fiecare noţiune este definită. Mecanismul cunoaşterii ştiinţifice constă în fond în raportarea obiectelor de observaţie la conceptele definite, în raportarea cailor concreţi la conceptul de cal, obiectul ştiinţelor naturale fiind Anonimul ; adică abstractul. Rickert admite chiar că s-ar putea ajunge la nişte „ultime lucruri" reprezentînd esenţa cîmpului de observaţie. Cum se vede, el e un neoplatonic şi revine asupra ideii de prototip. Ştiinţa nu se ocupă cu realitatea „aşa cum este ea", „so wie sie ist", ci cu transcendenţele dindărătul ei[4] şi cultivă „clarificarea" mai mult decît descripţia. Şi vorba lui Goethe : „Das Höchste wäre zu begreifen dass alles Faktische schon Theorie ist". Idealul ar fi să concepi că

---

[1] *Op. cit.*, p. 9, p. 33, p. 117 şi passim.

[2] O idee despre teoria valorilor îşi poate cineva face în limba română din lucrarea de informaţie conştiincioasă *Filozofia valorii* de Petre Andrei (Buc., Fund. Regele Mihai I, 1945).

[3] Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften.* Zweite neu bearbeitete Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1913.

[4] Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft.* Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1910.

empiricul este la drept vorbind teorie.[1] Fără îndoială, dintre toate ştiinţele naturale mecanica teoretică este aceea care se apropie mai mult de idealul logic.

Se înţelege de la sine că şi istoria ca să devină o ştiinţă are nevoie de un factor transcendent fenomenului pur, de un concept, dar fiindcă aci nu e posibilă noţiunea prin definire, Rickert recurge la conceptul istoric sau individual, la un fel de „fier de lemn". Să vedem ce înseamnă aceasta. Rickert este unul din acei mulţi în Germania, promovatori, pe urmele lui Hegel şi ale lui Dilthey, ai unei *Kulturwissenschaft*, ai unei mai bine zis filozofii a culturii. Produsul spiritual al omenirii, văzut ca un perceptum, în plan obiectiv, poate deveni obiect de ştiinţă. Dar fenomenul cultural are aspect specific particular, este opera unei personalităţi, a unui popor, ca atare el nu încape în sfera ştiinţelor cu concept abstract, întemeiate pe cauzalitate. Sfera culturalului se înrudeşte cu aceea a organicului, întrucît stă sub regimul explicaţiei teleologice. Asta înseamnă că faptele particulare sînt raportate la un scop şi capătă o notă de valoare după proximitatea faţă de acesta. Explicaţia aparţine practicului, în înţelesul curent filozofic, şi deci n-are de-a face în mod direct cu „binele" şi „răul" din etică, ori cu „frumosul" şi „urîtul" din estetică, deşi cu toate acestea sîntem în acelaşi plan. Putem foarte bine să zicem despre un monstru organic că e „rău" întrucît n-a atins finalitatea pe care o atribuim sforţării sale, scopul fiind ratat. Rickert introduce în bună măsură istoria în sfera culturalului, recunoscînd totuşi că printr-o parte ea nu se desprinde de materie. „Die Geschichte hat unter anderen gewiss auch, aber durchaus nicht nur mit Geist zu tun."[2] Însă prin toate aspectele ei ea se supune explicării teleologice comune biologiei spirituale şi celei materiale.

Caracteristica faptului istoric este „die Einmaligkeit", aş traduce, în spiritul lui D. Cantemir, „osingurădatitatea", împrejurarea de a fi numai o dată. De aceasta se leagă condiţia unui conţinut de o maximă bogăţie prin raport la sfera minimă, spre deosebire tocmai de conceptul abstract unde conţinutul e minim şi sfera foarte largă. Noţiunea istorică repre-

---

[1] *Die Grenzen...*, p. 117.

[2] Heinrich Rickert, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie.* Eine Einfuehrung. Dritte umgearbeitete Auflage, Heidelberg, Carl Winter, 1924, p. 25.

:intă un individ, este indivizibilă, nu poate pierde nici o notă ără a se periclita. Cleopatra cu alt nas nu mai este Cleopatra storică, devine abstracţia femeie. Aşadar tocmai notele disinctive, care înăbuşe tipicul, constituie caracterul conceptuui istoric. Acesta trebuie să fie mereu „altfel", „die Andersarigkeit", „altfelitatea" fiind principiul său. Raporturile dintre :onceptele istorice sînt şi ele deosebite de raporturile între :onceptele din ştiinţele naturale. O noţiune abstractă intră ca ɔ notă în conţinutul sau cu sfera în sfera alteia. Astfel noţiunea european intră ca notă (exemplele sînt ale noastre) în conţinutul ideii francez, iar ideea de francez intră cu sfera sa în sfera noţiunii european. Însă francezii sînt europeni numai în baza împrejurării că ocupă un spaţiu în Europa, nu fiindcă sînt raţionalişti, se cheamă întîmplător Lamartine sau V. Hugo şi au făcut revoluţia. Dimpotrivă, noţiunea concretă a istoricului intră cu totalitatea ei de note, ca un întreg indivizibil, într-o altă totalitate, care este „mediul" său, „die Umwelt", şi care la rîndu-i nu poate fi explicată decît ca un întreg indivizibil, „altfel" faţă de alt întreg. Rickert e înrîurit de biologi şi expresia „Umwelt" e mînuită de J. von Uexküll[1]. Făcînd aplicare, Napoleon cu toate notele sale personale nu poate fi înţeles decît în mijlocul Franţei napoleoniene, precum însă o Franţă napoleonică fără Napoleon cu toate însuşirile sale rămîne ininteligibilă. Într-adevăr, Franţa numai ca simplă abstracţie ar fi fost o Franţă cu regim imperial ; cu Napoleon, ca personalitate, constituie „altfelitatea" epocii bonapartiste. În termeni biologici, frunzele ca in-divizi sînt o parte a individului pom, nu simple simboluri, şi dacă le rupi pomul e diminuat. Şi la fel marea, în care peştele intră ca parte, reprezintă mediul indivizibil fără de care nici peştele nu trăieşte. Rickert subliniază deci importanţa personalităţii şi pe ea se întemeiază şi teoria valorilor. Individul în ştiinţele naturale este doar „exemplar" prin notele esenţiale, referit la conceptul definit. Individul istoric şi cultural prin caracterul său de „unicat" este, faţă de alt individ mai mare în care intră ca parte constitutivă, semnificativ, „bedeutsam", iar noi am zice mai bine, ca să semnalăm că ne întoarcem la noţiuni vechi, reprezentativ. Goethe, element constitutiv al poporului ger-

---

[1] Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin, Springer, 1909.

man, e reprezentativ pentru acesta. Bach este „bedeutsam pentru familia lui. Şi asta nu prin cîteva note esenţiale, ci pri complexitate. Valoarea lui Goethe este de a fi înfăptuit un ir divid german, spiritualiceşte, mai plin.

Exemplul pe care îl dă Rickert spre a-şi susţine teza valor ca funcţie a indivizibilităţii e acela al diamantului Kohinoo Tăiat în bucăţi, acest diamant nu mai prezintă acelaşi intere Valoarea îi vine din personalitate, din inedit. Esenţa lui e to talitatea. Noi am propune un exemplu mai bun, acela al mo numentului arhitectural, a cărui valoare iese din coordonare părţilor şi utilitatea totului şi care demontat nu mai înseamn nimic. Structura indică direcţia teleologică.

În privinţa proclamării valorilor, Rickert afirmă la începu că istoricul nu are a califica însuşi faptul istoric ci numai a-raporta la valori, adică a revela semnificaţia pe care faptul avut-o pentru cei care s-au văzut reprezentaţi în acel feno men. Dar mai tîrziu îşi schimbă opinia în sensul raportări fenomenelor istorice la subiectul practic al istoricului însuşi cu motivarea că nu poţi înţelege valorificările făcute de alţi dacă nu le retrăieşti însuţi. Istoricul nu poate nara ceea ce nu-l interesează. [1] Într-un cuvînt, istoricul nu e un contemplativ, ci un participant activ la determinarea valorilor.

Cît despre metodă, omul de ştiinţă naturală procedează abstractiv, ridicîndu-se spre tipuri, istoricul şi omul de ştiinţă culturală face între feluritele particulare o alegere, o „Auswahl", spre a găsi pe cel mai „semnificativ".

Un adept a lui Rickert este sociologul german Max Weber, care primeşte şi el raportarea faptelor istorice la valori, însă la valorile prezente. Chiar şi Ernst Bernheim era de părere că trecutul se înţelege prin prezent : „...Es ist darum eine grosse Einseitigkeit, zu sagen, die Geschichte lehre uns die Gegenwart aus der Vergangenheit verstehen wenn man nicht hinzfügt ; und sie lehrt uns die Vergangenheit durch die Gegen-

[1] „...Es wird z. B. niemand politische Geschichte schreiben oder lesen, der nicht die politischen Werte zu seinen eigenen positiven oder negativen Wertungen in Beziehung, setz, das heisst zu politischer Fragen ueberhaupt irgendein wertendes Verhaeltnis hat denn er wuerde, ohne auf diesem Gebiete selbst ein wertender Mensch zu zein, die Werte, welche die Auswahl des historischen Stoffen leiten, nicht verstehen, und daher an den Stoffe selbst auch nicht das geringste historische Interesse haben" (*Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, p. 66).

wart verstehen"[1]. Numai că Bernheim nu explica dacă referinţa era la propoziţii teoretice ori practice. În substanţă Max Weber adoptă şi conceptele particulare cărora le zice „Idealtypen" şi care nu sînt ieşite pe calea abstragerii, prin definiţie, ci de-a dreptul dintr-un particular, ridicat arbitrar la rangul de normă printr-o judecată personală de valoare.[2] Aceste idei-tipuri reprezintă o economie specială a cunoaşterii numai în cîmpul istoriei şi al culturii, unde e foarte greu să defineşti prin genul proxim şi diferenţa specifică. Ca şi Bergson, Max Weber socoteşte că ideile sînt nişte simple mijloace de a produce o tăietură în fluxul empiric şi dacă o idee-tip izbuteşte să coordoneze şi să ne facă să gîndim, ea e bună. Cum este un german? întrebăm. Cine poate răspunde? Intelectualul fin nu stă la îndoială, ia persoana lui Goethe şi o ridică la rangul de idee-tip, zicînd : germanul este goethean. Ideea este contestabilă ca şi „bovarismul", care şi el nu există pozitiv, însă ajută comprehensiunii lumii haotice a istoriei.

Printre teoreticienii germani a istoriei literare teoria individualului în funcţie universală sub unghiul de vedere al unei biologii culturale e foarte răspîndită. De altminteri se reeditează cu altă terminologie cultul geniului, fie om, fie popor. Vom reţine doar esenţa ideilor lui Herbert Cysarz.[3] Acesta concepe istoria literaturii ca o „Geisteswissenschaft", ceea ce înseamnă, în spiritul lui Rickert, că ea se ocupă cu obiecte spirituale individuale. Cum se poate aduce particularul viu care trăieşte un moment, un „Zeitpunkt" intensiv, la calitatea extensivă a duratei („Zeitraum"), cum e posibil „verabsolutieren", concretul, se lămureşte prin aceea că omul poate retrăi anume clipe eminente ale istoriei, acordîndu-le o valoare, spaţializîndu-le. Cysarz combină idei din Bergson cu idei din Dilthey. Valoare înseamnă după Cysarz aşadar a hărăzi viaţa postumă prin retrăire, iar nu a idealiza. *Vita nuova* a fost un lucru cultural viu şi e acum nemuritoare, fiindcă trăieşte mereu prin

---

[1] Ernst Bernheim, *Lehrbuch...*, p. 15—16.

[2] Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen, 1922.

[3] Herbert Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenchaft*. Kritik und System. Halle an der Saale, Max Niemeyer, 1926. Un tablou general asupra evoluţiei concepţiilor istorico-literare în Germania în Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*, Zweite, erweiterte Auflage. Leipzig, A. Kröner, 1932.

noi. „Unsterblich aber ist nicht, was immer gilt und niemals lebt noch gelbet ; unsterblich ist, was einmal höchstes Leben war und immer wieder höchstes Leben ausstrahlt, wie Dantes *Vita Nuova.*" În felul acesta individualul se fixează. Cysarz reia toată logica cultural-biologică a lui Rickert, socotind că raporturile dintre individ şi sfera mai largă pe care o reprezintă este de la individ la individ, în sensul relaţiei de la tot la parte. Însă partea nu e o subdiviziune abstrasă de tot, fiindcă „Individuum est ineffabile", imposibil de analizat, ci o imagine a totului, reproducînd în mic morfologia întregului. Deci Cysarz revine la imaginea alchemică răspîndită în romantism a geniului care e un microcosm faţă de macrocosm, sau „makranthropos", cum zice Novalis. Geniul e un nou „Zentrum", care descopere morfologia lumii cărei îi aparţine, un simbol, o hieroglifă a ei. Istoricul procedează totdeauna monografic, ştiind că descriind structura unui individ a deschis o perspectivă spre un plan mai vast.

Relativ la introducerea criteriului valorii în istorie, merită a fi menţionat Ernst Troeltsch, care era un profund spirit etic, dorind moralizarea politicii. „...Die Politik muss bis zu einem gewissen Grad humanisiert und ethisiert werden können..." [1] Troeltsch nu şi-ar exprima această dorinţă dacă n-ar crede în posibilitatea ei, dacă într-un cuvînt n-ar socoti că în realitate istoria aspiră la înfăptuirea idealurilor etice. Misiunea istoricului constă deci în a descoperi în enormul rîu al vieţii nişte puncte fixe care să constituie un sistem de valori permanente. În ultima analiză, aceste valori sînt acelea care intră în sistemul Eticei. Cu o deosebire. Etica conştiinţei e o disciplină curat formală, mînuind abstracţii desprinse de istorie, în vreme ce valorile etice ale Istoriei se exprimă în persoane concrete, în fapte istorice. Ele constituie valorile culturale şi se cercetează în „Geisteswissenschaften". Şi Troeltsch va să zică exaltă personalitatea, în care vede o sinteză etică a haosului istoric. În epocile critice lipsite de orientare, apare deodată geniul care pune ordine şi dă sens negurii, definind o valoare. Însă epocile nu sînt totdeauna conştiente de valorile pe care le perpetuează. De multe ori cristalizările lor se operează, pînă

---

[1] Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Ueberwindung.* Fünf Vortraege. Eingeleitet von Fr. von Huegel-Kensington. Berlin, Pan Verlag Rolf Heise, 1924, p. 101. Vezi şi *Der Historismus und seine Probleme* (1922) de acelaşi.

la apariţia geniului definitor, în sfera inconştientului. Ideea aceasta era şi a lui Hegel, care afirma că un erou chiar poate fi un agent inconştient al Spiritului. [1] Proprii geniului sînt libertatea şi creaţia, iar cum libertatea este esenţa însăşi a eticii, geniul realizează o valoare etică.

În general toţi teoreticienii istoriei sînt de acord a susţine că fără un factor transcendent nu se poate scrie istorie. Întîmplarea în sine, „das Geschehen", nu constituie veritabila „Geschichte". Istoria e mai mult decît istorisirea. „Geschichte ist mehr als Geschichte." [2] De aceea unii şi adoptă vorba „Historie".

A contesta acum cu tot dinadinsul teoria conceptelor individuale cu motivare teleologică n-are sens, întrucît teoria e frumoasă ca teorie şi de altfel ca oricare alta cuprinde şi o parte de adevăr verificat. Putem doar observa că ea complică istoria. Teleologia aplicată în cîmpul biologicului este o iluzie logică rezultînd dintr-o răsturnare de poziţii. Dacă explici mormolocul ca o fază comprehensibilă prin cauza finală care e broasca adultă, n-ai făcut altceva decît să defineşti anticipat noţiunea batracian şi ai spus de fapt că în conţinutul conceptului broască intră noţiunea trecerii prin faza mormoloc. Judecata teleologică are adesea rost didactic. Goethe nu e prin personalitatea lui reprezentativ pentru poporul german, ba putem chiar afirma că în măsura în care este personal scapă germanismului şi se înscrie în umanitate. Este prea adevărat că Goethe poate fi socotit „exemplar" pentru germani în sensul celălalt, teoretic, întrucît notele esenţiale poporului căruia îi aparţine apar întărite la el : imaginaţie, curiozitate şi aplecare spre studiu, tenacitate, cap speculativ, cult al naturii, patetism etc. Dar cu celelalte note care îi încheie personalitatea nu mai intră în sfera germanităţii. Aceste note rămîn ireductibile oricărei sinteze, fie cauzale, fie finale. Acesta e şi farmecul personalităţii : de a fi un amestec de inteligibilitate şi absurditate. Geniul e totdeauna o anomalie, niciodată „bedeutsam",

---

[1] G. W. Fr. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte,* Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte, Neu herausgegeben von Georg Lasson. Dritte abermals durchgesehene und vermehrte Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1930.

[2] Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie,* Eine Erkenntnistheoretische Studie. Zweite völlig veränderte Auflage. Leipzig. Dunker u. Humblot, 1905, p. 96.

adesea foarte puţin etic, şi o naţie poate cel mult să fie mîndră că în sînul ei s-a ivit un astfel de fenomen complex. [1] Farmecul istoriei însăşi constă într-un amestec de clar şi obscur, de previzibil şi epocal. Fără absurditate istoria e proverb, fără concepte istoria e coşmar.

Să încercăm acum a recapitula şi a trage un profit din discuţia problemei conceptelor în istorie. Este, indubitabil, fără sens să faci „istorie", adică descripţia mişcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemişcător. Postulativ, istoria e un absolut revelat, o abstracţie concretă. A expune un material fără a voi să realizezi sau să insinuezi un sistem ar fi o trudă goală. Prepararea materialului informativ presupune deci ipotezele următoare: 1) empiricul demonstrează o finalitate, deci un substrat metafizic, providenţial; 2) empiricul conţine o semnificaţie umană, deci o valoare; 3) empiricul este revelarea fenomenală a unui raport universal. În oricare ipoteză istorisirea afirmă o esenţă. Şi într-adevăr, logiceşte, o istorie a purului eveniment e de domeniul inconceptibilului. Nu e posibilă istoria fără concepte. Specificitatea istoriei stă în chipul cum conceptul se desprinde din concret. El e ca un trandafir care se scutură îndată ce-l rupem, ca un contur în apa mării dispărînd înainte de a trage consecinţele formale. Conceptul se divinează, nu rezistă formulat pe hîrtie. Gestul istoricului care proclamă descoperit o lege e brutal şi stîngaci, fiindcă istoria e un fel de ştiinţă ocultă ale cărei mesagii abia afirmate de unele semne sînt infirmate de altele, o transcriere hieroglifică a universalului. E cu neputinţă să renunţi la concept, deoarece iraţionalul concretului pur e monoton, e de asemeni fără tact să rezonezi, fiindcă universalul e tot atît de monoton şi de altfel indemonstrabil în istorie, care e disciplina ce permite numai inducţia, însă o inducţie timidă, discretă. Istoria pendulează, trăgîndu-şi de aci îndreptăţirea, între factorul surpriză fenomenală şi banalitatea conceptuală, ameninţînd la tot pasul, din moment ce absolut teoretic nimic nu-i inedit în univers. Tactul istoricului stă în a fugi şi de ineditul sistematic care ar fi hao-

[1] Geniul reprezintă o anomalie faţă de media curentă a omenirii, în realitate este singurul „normal", sugerînd adică ipoteza unei norme, unui canon. Oamenii ar trebui să fie inteligenţi ca Platon, sensibili ca Baudelaire, investigatori ca Newton. Noi reprezentăm o umanitate anormală sub nivelul prototipilor.

sul şi de tipologia prezumţioasă care simplifică complexităţile şi desfiinţează istoria. Îndeobşte omul are tendinţa de a generaliza şi cronicile oferă un sentiment de naivitate prin formularele cu care văd orice fapt.

Mai greu este însă de a observa particularităţile. În ştiinţele naturale ne interesează factorul identic din două momente consecutive, pe cînd în istorie, dimpotrivă, tocmai diferenţele (dar acestea nu pot exista logiceşte fără identităţi !). Astfel între Alexandru cel Mare şi Napoleon caracterologia stabileşte un raport de identitate sub conceptul om, în timp ce istoria se ocupă cu partea reductibilă a fiecăruia, deci cu personalitatea lor, cu resturile adică rămase din procesul abstractiv. Ştiinţele insistă asupra necesarului, istoria insistă asupra accidentalului şi istoricul bun face tot ce-i stă în putinţă să obnubileze prin note accidentale noţionalul. Dar fiindcă am zis că istoricul insistă asupra accidentalului, am afirmat implicit că el are în intimitate conştiinţa universalului. Istoricul e un filozof care se preface iluzionat, metodic, de particular, deşi în fond el e un blazat. Cine aminteşte de nasul particular al Cleopatrei sufocă *in nuce* judecata necesară că nasurile feminine perfecte înrîuresc asupra politicului. Dar dacă e un bun istoric, afirmă legea tăcînd. Tăcerea logică este eleganţa istoricului. Procedeul e comun cu acela al prozatorului, cu o oarecare deosebire. Romancierul absoarbe uneori legea în ficţiune, istoricul, în cîmpul lui, se află în situaţia de a nu cunoaşte legea, explicit, şi de altfel el nu inventează situaţii. Grija lui e de a cruţa pe cititor de facilitatea unei inteligibilităţi pripite, către care acesta este predispus. Pentru acest motiv narează prin hiperbola faptelor adevărate, făcînd ca genericul să se recunoască cu o mare dificultate. Este imposibil totuşi ca un istoric să nu aibă pe cale inductivă un anume „sens" al lucrurilor. Nu poţi expune materialul în vederea unui sistem dacă n-ai dinainte sistemul. Nu aduni faptele chimice înainte de a fi definit chimicul. Aşadar istoricul trebuie să determine întîi valoarea istorică a faptelor, într-un cuvînt coeficientul de fixitate sugerat de ele. Unde nu e sugestie a universalului, nu este nici istorie. Mai pe scurt, istoria e un sistem patetic cu legi inefabile.

II

O problemă acută în istorie este aceea a obiectivităţii. Istoricii generali şi îndeosebi cei literari sînt expuşi unor vehemente învinuiri de a fi „subiectivi". La noi o asemenea imputare ia proporţiile unei adevărate refracţii la orice înţelegere filozofică a termenului „subiectiv" şi cei mai bine intenţionaţi ocolesc disputa, persistînd în vechile clişee. [1] În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În ştiinţă ea ar însemna aşteptarea ca un număr suficient de experienţe să îndreptăţească inducţia. În istorie, unde toţi recunosc două momente : strîngerea faptelor şi interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecare de la fapte autentice. Rigoriştii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neştiinţifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea : obiectivitatea, admiţînd că cercetătorul n-are intenţii neoneste şi porneşte de la fapte autentice, este numai o chestiune de ştiinţă ori de neştiinţă? Răspunsul este acesta : În afară de autenticitate şi onestitate, noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă". Chestiunea din punct de vedere al teoriei cunoaşterii este clară. Obiectul este corelativ subiectului şi nu se poate gîndi decît prin mijlocirea lui. Lumea este reprezentarea mea. Propoziţia e a lui Kant, care însă decide prin chiar această subiectivitate caracterul de necesitate al cunoaşterii. Indiferent de Kant, trebuie să admitem drept postulat, ca să nu cădem în solipsism, un Eu transcendental, loc de întîlnire într-un consens comun al tuturor conştiinţelor. Însă chiar acest postulat Eu transcendental nu-i decît o abstracţie, pozitivă doar în măsura în care e un proces de gîndire al eului meu empiric, şi se reduce la sentimentul (subiectiv) că afirm în numele umanităţii, deci obiectiv. Din subiectul nostru nu putem ieşi. A cădea în scepticism din pricina asta e pueril şi oricine, văzînd o pisică, zice : aceasta e o pisică! şi e sigur că cunoaşte obiectiv. Lucrurile se schimbă puţin în is-

[1] De-abia acum semnalez un gest de înţelegere a problemei, însă din partea unui intelectual cu bună pregătire filozofică şi cultură literară, d. Jean Livescu (*Sensul şi valoarea istoriei literare*, în *Ethos*, III, nr. 3—4, iulie-decembrie 1946).

torie. Aci zicem : Napoleon a fost un strateg, emitem dar o judecată de valoare şi criticii ne strigă : subiectivism ! Tot ce putem face e de a dovedi informativ că Napoleon a cîştigat multe războaie, că militarii de meserie admiră arta sa, că strigătul însuşi „subiectivism" reprezintă o manifestare a subiectului celui care protestează.

Luînd dar noţiunea de subiectivism în sens filozofic elevat, vom constata că mai toţi gînditorii socotesc că în istorie partea subiectivă a subiectului e mai îngroşată decît partea obiectivă, şi că tocmai în această deplasare a accentului stă şi specificitatea istoriei. Vom da numai cîteva exemple.

Una dintre cele mai fine discuţii ale acestei probleme aparţine lui Georg Simmel [1], kantian. El se ridică împotriva „naivului realism istoric" care consideră istoria ca o „Abklatsch der Wirklichkeit", ca un clişeu fotografic. Pretenţia de a nara faptul „aşa cum a fost", „wie es wirklich gewesen ist", de a „reda" lucrurile „wie sie wirklich waren" este nefilozofică. Cuvîntul de ordine al fidelităţii pare să vină de la Ranke, după care istoria „will bloss sagen, wie es eigentlich gewesen". Simmel începe prin a face o constatare ce poate fi înţeleasă şi în spirit kantian, dar şi în marginile psihologiei : o percepţie presupune o apercepţie, „eine Antizipation", care să cristalizeze datele sensibile şi să le transforme în obiect. Aşadar factorul apriori joacă un rol funcţional hotărîtor în formarea imaginii lumii. Cu atît mai mult îl joacă în istorie, unde pornim de la momente eterogene spre a ne ridica la un tablou total. Numai printr-un apriori este posibilă istoria : „Sie ist ein Apriori, das Geschichte, erst möglich macht". Simmel observă pe drept cuvînt că în istorie datele nu stau izolate ca în realitate, coordonabile numai în plan abstract prin silogisme. Ele formează un „Gesamtbild", pentru care e nevoie de o „Synthesis der Phantasie", de un proces de „Verdichtung", de condensare. În scurt, adevărul istoric nu e o curată reproducere, ci o activitate spirituală, asemănătoare cu arta propriu-zisă nu numai prin stil ci şi prin structură. Dacă trecem acum la întrebarea de există legi în istorie, Simmel răspunde negativ în ordinea ştiinţifică, dată fiind complexitatea faptelor istorice şi imposibilitatea diferenţierii

---

[1] Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, mai sus citat.

lor. Dar admite „reflecţia metafizică", aplicînd mai departe apriorismul său, de la percepţie la judecată. Luînd aşa-zisele legi istorice în accepţie categorială, ca nişte anticipaţii ale cunoaşterii istorice pozitive, dîndu-le rostul de simple orientatoare ale experienţei, în felul ideilor raţiunii pure ale lui Kant, atunci putem accepta noţiunea „legilor". Nu va putea fi vorba totuşi de un sistem ştiinţific ci de o „metafizică a istoriei". Aceasta constituie în istorie un unghi de vedere teoretic. Dar Simmel îmbrăţişează, natural, şi teoria valorilor, cristalizarea teleologică a faptelor, care astfel capătă un „sens", devenind o construcţie a subiectivităţii noastre. Dacă în istorie vedem sau nu un progres, asta depinde de un ideal, a cărui valoare nu rezultă din seria faptelor ci din subiectul nostru însuşi.

În legătură cu inevitabilul aspect axiologic al istoriei, Simmel produce nişte expresii, care, mai larg folosite de alţii, au devenit foarte curente. Una este „interesul". Nu încape îndoială, interesul e o moţiune calitativă, o atitudine, o părtinire. Savantul arată interes pentru o anume serie de fapte, dar sub durata sintezei ştiinţifice este indiferent. Simmel încearcă a motiva şi obiectiv deşteptarea subiectului prin interes. Ne interesează, de pildă, extremul şi corelatul său, tipicul, dar adesea extremul, un monstru moral bunăoară, se sublimează pentru noi, introducîndu-se în tipul „demonicului". În orice caz, a fi interesat vrea să zică a da „însemnătate" lucrului, un accent subiectiv. Multe lucruri din sfera observaţiei abstracte rămîn pentru noi fără interes atît timp cît nu ni le reprezentăm ca „seiend", „fiind". Însemnătatea a ceea ce numim „actualitate" vine tocmai din împrejurarea că sînt pentru noi „seiende Objekte". Simmel exprimă prin „fiind" ceea ce Dilthey va numi „trăit". Trecutul mort capătă altă calificare readus la actualitate, provocînd din partea noastră o poziţie interesată.

Nu poate fi cazul aci a expune pe larg filozofia lui Dilthey. Putem doar spune că W. Dilthey păstrează, ca foarte mulţi gînditori germani, decoruri din gîndirea lui Kant, de fapt fiind mai aproape de Hegel şi chiar de Schopenhauer. Dacă reface în teoria cunoaşterii, în alt chip, transcendentalismul, nu mai admite în nici un mod speculaţia despre „die Jenseitigkeit". Ca şi Hegel va fi un ontolog, subliniind esenţa în universul concret în curgere istorică, şi fiindcă totuşi face

din istorie deductiv o transcriere empirică a absolutului, postulînd deci un „Jenseits“, va proceda ca Schopenhauer pornind din inima însăşi a vieţii, propunîndu-şi „das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen“, de dincoace, dinspre „die Diesseitigkeit“. Traducînd cantemireşte, putem zice că Dilthey respinge „dincoloitatea“ şi afirmă „dincoaceitatea“. Deosebirea faţă de filozofia transcendentală a lui Kant, în materie gnoseologică, este că în vreme ce Kant analizează în actul cunoaşterii un subiect cunoscător pur cu cadre strict formale, Dilthey pune să contribuie în constituirea obiectului tot subiectul şi teoretic şi practic, adică viaţa în totalitatea ei. Lumea este nu numai reprezentarea mea, ci producţia totdeodată a voinţei mele. Schopenhauer însuşi nu mai recunoştea nici un moment înaintea corelaţiei subiect-obiect. Subiectul presupune obiectul, obiectul se dă numai în subiect. Aşa şi Dilthey va considera lumea ca un corelat, „des Selbst“, al Insului înţeles însă integral ca viaţă şi prin urmare şi ca istorie, deoarece omul este un eveniment istoric, o esenţă istorică. Experienţa Insului şi a obiectului se dă într-un act unic, indivizibil. Dacă după Kant spiritul contribuia la formaţia obectului numai prin goale forme teoretice, după Dilthey el pătrunde acest obiect cu toată fiinţa sa, dîndu-i calitatea de viaţă şi spirit. Procesul de invadare a obiectului prin spirit nu se mai poate chema „Verstand“, simplă facultate teoretică, ci „das Verstehen“. Spiritul devine obiectiv (formula e hegeliană) şi noi ne cunoaştem pe noi înşine ca obiecte istorice, mai bine zis în valorile pe care le-am creat. Dilthey vede lumea prin cultură. Prin introducerea practicului în formarea imaginii lumii, corelaţia teoretică subiect-obiect nu mai e suficientă. Fiinţa noastră integrală şi istorică ocupă o poziţie faţă de obiecte, are faţă de ele o atitudine, o comportare. Deci în loc de Subiect şi Obiect, Dilthey întrebuinţează noţiunile „Lage“ şi „Gegenstand“. De la Kant, Dilthey va împrumuta şi noţiunea categoriilor, numai că acestea nu mai sînt ale cunoaşterii simple ci ale vieţii. Cele mai însemnate sînt : „das Erleben“ (trăirea), temporalitatea, semnificaţia, structura, valoarea. Numele lor însuşi sugeră participarea întregului subiect vital, teoretic şi practic, la construirea lumii. „Das Erleben“ este chipul caracteristic în care realitatea este pentru mine. Ne oprim puţin la „Zeitlichkeit“. Dilthey nu zice „Zeit“, după Kant, fiindcă acesta e o formă goală, statică. Temporalitatea

are dimpotrivă nuanţă calitativă. Tăiat în felurite puncte ale vieţii, timpul diltheyan este, calitativ, mereu altul. Aşa, spre exemplu, e o eroare să socotim că Renaşterea înseamnă pur şi simplu descoperirea antichităţii ca realitate fixă istorică : „aşa cum era ea". Văzută dintr-o anume poziţie de timp, de o lume cu un anume „Selbst" vital, această antichitate renăscută devine o realitate nouă, o altă valoare. Într-un cuvînt, timpul nu poate fi niciodată restituit şi evocările sînt trăiri originale. Dilthey va pune în circulaţie un cuvînt care a făcut carieră : Orizontul. Fiece epocă îşi are orizontul ei închis din care vede unilateral universul, lumea este dar viaţa trăită în orizontul meu. [1]

În domeniul istoriografiei literare, Dilthey a avut mare răsunet şi opera lui Gundolf e în bună măsură diltheyană. Şi Gundolf adoptă principiul retrăirii materiei, aducerea ei la prezentul viu, adică la orizontul autorului : „Methode ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert, die nicht erlebt ist : in diesem Sinne Handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dinge, sondern von gegenwärtigen". Pe de altă parte exprimă punctul de vedere al lui Simmel cînd concepe tehnica biografică drept o alegere în baza unui concept anticipat, a unui apriori. În fond însă Simmel şi Dilthey sînt pe aceeaşi poziţie esenţială, afirmînd că o operă istorică iese prin participarea practică şi axiologică a subiectului. [2]

Opinia lui Benedetto Croce este astăzi înrudită cu a actualiştilor diltheyeni. Dar la început nu era astfel. În *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* [3], memoriu din 1893, susţinea nişte lucruri foarte discutabile. Desigur, titlul e atrăgător. Croce introduce istoria sub conceptul general de artă nu pentru motive formale, ci pe temeiul esenţei, combătînd pe Joh. Gust. Droysen, care în *Grundriss der Historik* repudia ornamentul literar şi declara că istoria e o ştiinţă. Într-adevăr, istoria, zicem noi, e soră cu arta, pentru că îşi produce obiectul din momente incoerente printr-o sinteză a fantaziei. Însă Croce nu se gîndea la aspectul creator al istoriei ci la un lucru

---

[1] W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Leipzig, Berlin, B. G. Teubner ; Otto Friedrich Bollnow, *Dilthey Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1936.

[2] Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 99—113.

[3] Benedetto Croce, *Primi saggi*. Seconda edizione. Bari, Laterza, 1927.

mult mai modest, din cîmpul preocupării logice : ştiinţa înţelege particularul prin mijlocirea universalului, istoria îşi reprezintă, ca şi arta, particularul ca atare. Deosebirea între artă şi istorie este doar aceasta că arta înfăţişează posibilul, în vreme ce istoria narează „il realmente accaduto", „redă" faptul „aşa cum este el", vorba lui Ranke : „wie es eigentlich gewesen". Dar cum putem noi şti, întrebăm, cum a fost un eveniment istoric, cînd prezenţa acestui eveniment e strîns legată de percepţia subiectului narator ? Bătălia de la Waterloo e o chestiune de redacţie şi ştim bine că Fabrice del Dongo, eroul din *La chartreuse de Parme* de Stendhal, picat în toiul bătăliei, n-a văzut nimic care să aibă aerul de război clasic. Şi nici vorbă că alţi soldaţi mai simpli n-ar fi văzut cît el. Ca să scape de această obiecţie, Croce făcea distincţie între procesul istoric şi faptele propriu-zise. Istoria, zicea el, împotriva lui Bernheim, nu este desfăşurare, „Entwicklung", ea narează doar faptele procesului. Iată o erezie. Vestirea orei 12 de către pendul e o succesiune de douăsprezece momente narabile numai ca atare. Dar şi numai un moment, constituind ora 1, e un proces narabil, o sfîrîitură sonoră cu un debut şi un final. Faptul „ora 12" este o abstracţie, rezultată din tăietura noţională pe care o practicăm în mijlocul devenirii, şi afirmaţia lui Croce că poţi „nara" momentele scoase din mişcarea evolutivă e un nonsens.

Mai tîrziu Croce îşi schimbă părerea şi devine „subiectivist". [1] Istoria nu mai povesteşte faptele aşa cum sînt ele.

---

[1] Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia.* Terza edizione acceresciuta. Bari, Laterza, 1927.

„...la vera differenza e questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Percio la poesia e qualche cosa di piu filosofico e di piu elevato della storia ; la poesia tende piuttosto rappresentare l'universale, la storia particolare."

Aristotele, *Poetica,* Traduzione, note e introduzione di M. Valgimigli. Bari, G. Laterza, 1916, p. 32 (IX).

Les quatre poetiques... par M. L'Abbé Batteux, I, p. 66—67. A Paris Chez Saillant et Nyon, 1771.

„Le récit est un exposé exact et fidèle d'un événement ; c'est-à-dire un exposé qui rend tout l'événement et qui le rend comme il est. Car s'il rend plus ou moins il n'est point exact ; et s'il rend autrement il n'est point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu le raconte comme il l'a vu, et quelque fois comme il n'est pas : alors le Récit est fidèle sans être exact."

L'Abbé Batteux, *Principes de la littérature,* V-e ed., Tome IV. A Paris, Saillant et Nyon, Veuve Desaint, 1774, p. 293.

Faptele în sine sînt indiferente şi calitatea lor istorică rezultă din alegerea făcută de subiect: „Poichè un fatto è storico in quanto è pensato, e poichè nulla esiste fuori del pensiero, non può avere senso alcuno la domanda : quali siano i fatti storici e quali i fatti non storici". Obiectul istoriei este „il Valore" şi cînd facem de pildă istorie a picturii, trebuie să retrăim valorile picturale : „Come mai si potrebbe comporre una storia della pittura da chi non vedesse e godesse le opere delle quali si propone di dare criticamente la genesi ; o quale intelligibilità essa serberebbe per chi non avesse l'esperienza artistica presupposta dal narratore ?" Asta nu înseamnă că în istorie punem calificări (bun, rău, progresiv, regresiv). Deci Croce primeşte punctul de vedere iniţial al lui Rickert, raportarea la valori. Dar adoptă şi teoria aducerii la orizontul propriu formulată de Dilthey, în chipul unui aparent paradox : „ogni vera storia è storia contemporanea". Distincţie esenţială între istoria faptelor în curgere şi cele trecute nu poate să fie cîtă vreme istoria e un rezultat al trăirii datelor, un proces de reactualizare : „...anche questa storia già formata, che si dice o si vorrebbe dire «storia non contemporanea» o «passata» se è davvero storia, se cioè ha un senso e non suona come discorso a vuoto, è contemporanea, e non differisce punto dall'altra". Acum Croce consimte şi el, ca şi Rickert, că nu se poate înlătura din istorie cunoaşterea unui universal, dar că acest universal are „forma particolare". Şi cum, de data aceasta, istoria e gîndire, ieşită va să zică din cerebralizarea documentelor, Croce identifică istoria nu cu arta, ci cu filozofia.

E clar că filozoful napoletan se arată fluctuant, intimidat de mişcarea gîndirii germane, şi de o analiză, cu tot aspectul corect didactic, şovăitoare. Poziţia sa de altfel e o variantă a aceleia a adversarului său G. Gentile[1]. Idealismul actual al sofisticului şi arguţiosului Gentile e o reeditare a subiectivismului lui Fichte, cu unele elemente din Hegel şi mai ales din Bergson, oricît ar fi combătuţi aceşti doi gînditori. Fichte[2]

---

[1] Giovanni Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, Quinta edizione riveduta. Firenze, G. C. Sansoni, 1928.

[2] Johann Gottlieb Fichte, *Darstellung der Wissenschaftslehre aus dem Jahre 1801*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus, Zweite Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1922 ; acelaşi, *Die Wissenschaftslehre vorgetragen im Jahre 1804*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus. Leipzig, F. Meiner, 1922.

găsea cu totul superfluu, în urma criticismului kantian, de a mai admite un misterios lucru în sine absolut obiectiv şi se refugia în unicul dat real care e subiectul, ceea ce nu înseamnă însă că afirma caracterul de iluzie al lumii. Subiectul concret nu era pentru el decît un punct de interferenţă cu universul ca proiecţie a Eului transcendental. Interesant la Fichte este faptul că el, dezvoltînd pe Kant, face din obiect un efect al activităţii practice a spiritului iar nu al unui moment teoretic. Universul e un act liber, „des Ichheit", şi cunoaşterea e indisolubilă de faptă, sau, vorbind în termeni curenţi, de sentimentul coparticipării. Acelaşi lucru îl susţine Gentile : „Chi dice soggetto dice insieme oggetto". Un obiect irelativ la un subiect e un nonsens. Subiectul se constituie subiect al unui obiect, care însă nu e un moment teoretic ci actul pur al experienţei, gîndirea devenită concretă. Dar şi vorba gîndire, „pensiero", e prea substantivală şi are aerul unui dat abstract, în vreme ce gîndirea care îşi reprezintă obiectul e un verb : „pensare". Descartes însuşi a zis : „cogito ergo sum". Gentile împrumută de la Hegel noţiunile de dialectică şi istorie, criticînd la Platon şi Hegel însăşi dialectica de concepte abstracte. Numele, regulile, legile, falsele concepte universale, toate bestiile negre ale nominalismului — zice Gentile în spiritul lui Bergson — sînt în realitate himere inexistente ale gîndirii abstracte, limitare prin multiplicitate a spiritului, care e unul şi activ. Interpretînd noţiunile de timp şi spaţiu în sens actual, Gentile nu recunoaşte ca moment viu, concret, decît un prezent etern, într-un punct infinit, ceea ce vrea să zică cum că viaţa e o actualitate continuă şi că trecutul însuşi nu devine o realitate, încetînd de a fi abstracţie, decît dacă e recunoscut de către subiect ca obiect actual. Tendinţa pedagogică a sistemului gentilian este reactualizarea abstracţiilor inerte, coparticiparea subiectului la crearea obiectului, spiritualizarea universului care ar deveni tot mai mult o producţie a libertăţii noastre. Bineînţeles, ca şi Fichte, Gentile admite un eu transcendental, superior tuturor subiectelor particulare. E uşor de ghicit care va fi poziţia lui Gentile faţă de istorie. Dacă un obiect nu devine viaţă decît prin actualizare în subiect, alteritatea faptelor istorice apare statică, abstractă şi moartă atît timp cît eul nu o produce etern în sine însuşi, prefăcînd-o în prezent concret. Trecutul nu constituie istoria

adevărată decît convertit în actual. Actualizarea gentiliană este foarte proximă, desigur, cu diltheyanul „Erleben".

Nimic original nu aduce, în fond, Johannes Thyssen, care se străduieşte să acopere cu termeni noi şi subtilităţi obsesii diltheyne, înjghebînd o critică împotriva lui Rickert.[1] Acesta susţinuse că faptul istoric este „einmalig", adică individual. Thyssen respinge „osingurădatitatea" lui Rickert, sub cuvînt că reprezintă o „Inhaltseinmaligkeit", întemeiată pe ideea unui cuprins deosebit, într-un timp formal, fără calitate. Însă nu e adevărat, adaugă, că unele cuprinsuri sînt unicate şi nu se pot repeta. Depresiuni economice ca aceea după războiul de 30 de ani au mai fost şi după alte războaie şi originalitatea turburării economice de după războiul de 30 de ani este că a fost atunci şi nu altă dată, împrumutînd din această aşezare o calitate. Thyssen propune deci o „Zeiteinmaligkeit", care nu este însă decît „poziţia" subiectului vital a lui Dilthey faţă de obiect, ireversibilitatea fenomenelor temporale, prin faptul schimbării continui a orizontului şi retrăirii trecutului în alte dimensiuni. Şi Thyssen va vorbi despre mărirea fenomenelor istorice („Erweiterung") prin alunecarea lor regresivă, fără ca să se fi schimbat ceva în conţinutul lor. Contemporanii creştinismului au notat aceleaşi ştiute evenimente, dar nu şi-au dat seama de mărimea lor, care e doar un produs al schimbării perspectivei. Interesul faptului istoric decurge de acolo că istoricul prin selecţia lui izbuteşte a pune evenimentul îndepărtat în raza prezentului, făcînd din el un „für alle Vorhandenes". Prin urmare alegerea faptelor trecute nu se face cu abstragere de prezent ci de la nivelul prezentului, trecutul fiind un trecut al acestui prezent, un „die zu dieser Gegenwart gehörige Vergangenheit". Nuanţa teoriei lui Thyssen ne ajută să înţelegem o problemă de metodologie istorică şi istorico-literară. Nu se va putea spune nicicînd că o materie a fost epuizată. Fenomenul Eminescu este azi unul şi mîine altul, prin schimbarea perspectivei. Prin apariţia altor poeţi comprehensiunea noastră se modifică şi formularea judecăţilor are înainte mereu alt material. Cu fiecare zi nouă e posibilă principial o carte nouă şi o temă aparent închisă stă mereu deschisă.

---

[1] Dr. Johannes Thyssen, *Die Einmaligkeit der Geschichte.* Eine geschichtslogische Untersuchung. Bonn, Fr. Cohen, 1924.

Erich Rothacker [1], citat des în ultimii ani, combină idei de pretutindeni, din Dilthey, Rickert, Spengler, făcînd o filozofie a istoriei complicată. Întîi va admite şi el că istoria este „einmalig", ca atare imposibil de conceptualizat. Ca să-şi creeze totuşi o punte spre universal, desprinde din faptul particular, inexplicabil cauzal, nişte forme întipărite care se propagă printr-un proces de „migraţie" sau de „expansiune", asemeni inelelor de apă în jurul locului unde s-a aruncat o piatră. În locul cauzalităţii teoretice pune un raport practic, de sursă diltheyană: răspunsul la situaţii. Într-o anume „Lage" sau „Situation" omul are un anume „Antwort", o anume „comportare", „Verhalten" (termenul e behaviorist), constînd însă nu într-o acţiune directă ci într-una simbolică. Acest răspuns figurat, caligrafic, este stilul de viaţă. Istoria de fapt are a studia ţinutele spirituale din anumite poziţii ale oamenilor, altfel spus, culturile. Cînd vine vorba de „lume", care se vede de la „orizontul" fiecărei culturi, atunci vom constata că fiecare îşi „alege", după „interesul" său, o „Umwelt". În lumea rîmei nu sînt decît lucruri pentru rîme. Piatra pe care se caţără cărăbuşul devine implicit drumul cărăbuşului. Chinezii au descoperit praful de puşcă, nu l-au folosit însă la împuşcat, ci pentru fabricarea artificiilor, interesul lor de la orizontul culturii respective fiind pentru o astfel de lume.

Rothacker atinge o chestiune ce merită atenţia noastră. Întrucît răspunsul omului la viaţă este simbolic şi stilistic, trebuie să considerăm miturile primitive, simbolurile fundamentale drept chipuri în care sufletul unei culturi se exprimă (aci Rothacker bate în apele lui Spengler). Sociologiceşte, se ascunde aci un adevăr. Un mit, chiar o legendă nu pot fi nişte simple fabricate, şi de am presupune fabricarea unora, gestul de a fabrica rămîne însuşi semnificativ. Deci punerea în gardă a lui Langlois şi Seignobos împotriva legendelor sub motiv că prea adesea sînt eronate nu-i filozofică : „Il faut se resigner à traiter la légende comune le produit de l'imagination d'un peuple ; on peut y chercher les conceptions du peuple, non les faits extérieurs auxquels il a assisté. Ainsi la règle doit être de rejeter toute affirmation d'origine légen-

[1] Erich Rothacker, *Geschichtsphilosophie*. München u. Berlin, R. Oldenbourg, 1934. (Handbuch der Philosophie.)

daire..."[1] Putem respinge veracitatea faptului, însă legenda însăşi poate fi un indiciu excelent asupra valorii lui istorice. Istoria lui Napoleon e de fapt legenda lui Napoleon. Chiar cînd avem de-a face cu o falsificaţie, trebuie să ne întrebăm din ce motive s-a născut. „Concepţia poporului" este istoria însăşi.

Nu este superfluu a pomeni şi de eseistul spaniol José Ortega y Gasset, care pune în circulaţie idei diltheyene, gentiliene, fiind foarte la zi.[2] Acesta mărturiseşte izolarea eului şi lipsa de sens a unui altruism fără egoism. Va constata cu alte vorbe că eul nostru e un fenomen particular viu, nu o abstracţie. Comunicarea între euri nu se face printr-un raport abstract ci prin aducerea celorlalte euri la orizontul nostru, ceea ce este egal cu a spune : prin retrăirea, prin comprehensiunea lor : „Esta es la perspectiva basica de la vida... Cada una de estas ajenas vitas tendrá inexorablemente su perspectiva ; es decir, que el prójimo se sentirá, a su vez, centro de otro orizonte." Orice este afară de noi, reprezentînd o alteritate care n-a fost retrăită prin centrul perspectivei noastre, rămîne o goală abstracţie, şi aşa, se subînţelege, este faptul istoric ca simplu document. Orice obiect devine viaţă numai din momentul în care se actualizează în timp şi spaţiu prin mine : „No hay vida en abstracto. Vivir es haber, caido prisionero de un contorno inexorable. Se vive aqui y ahora. La vida es, en este sentido, absoluta actualidad." Nu există cunoaştere absolută sub speţa eternităţii : „todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado". Luînd ca pretext teoria lui Einstein, Ortega y Gasset distinge între relativismul lui Galileu şi Newton, care e un absolutism, şi relativismul lui Einstein, care e un perspectivism. Relativismul celor dintîi se numea astfel doar fiindcă presupunea insuficienţa cunoaşterii noastre relaţionale faţă de un presupus adevăr absolut. Dimpotrivă, Einstein neagă adevărul transcendental. Orice propoziţie este valabilă din perspectiva în care privim lumea, fiind absolută în sine fără relaţie la vreun alt absolut. Ortega y Gasset transportă asupra filozofiei acest principiu. Neexistînd un unic

---

[1] Ch. V. Langlois et Ch. Seignobos, *Introduction aux études historiques*, 2-e ed. Paris, Hachette, 1899, p. 155.

[2] *Obras* de José Ortega y Gasset, I—II tercera edicion, corregida y aumentada. Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

adevăr absolut, nu interesează filozofia ca introducere în acel adevăr ci perspectiva filozofului. Atunci viaţa lui Kant e mai semnificativă decît *Critica raţiunii pure* şi autorul arată interes pentru om. „Esta manera de tratar una filosofia no hablando de ella misma, sino de su articulacion con el hombre que la produjo, no es un capricho ni una curiosidad complementaria. Yo creo que en ella consiste la verdadera substancia de una historia de la filosofia.“ Cam la fel a procedat Gundolf, pe cale inversă, nescriind o biografie despre Goethe, ci o carte intitulată simplu *Goethe*, în care se vorbeşte despre om şi operă ca despre un fenomen unic, inanalizabil. Putem trage cu privire la istorie unele concluzii din concepţia eseistului spaniol. Din moment ce tot ceea ce există pentru noi este actualizare la orizontul nostru şi toate perspectivele sînt absolute în sine, atunci fireşte toate viziunile istorice sînt egal de probabile. [1]

Recapitulînd, este limpede că o încercare acum, din vanitate, a da o soluţie cu totul nouă problemei nu-i serioasă. Nici unul din teoreticienii analizaţi nu spun ceva absolut nou faţă de ceilalţi şi cînd unul se încăpăţînează a fi original, inventează expresii inedite. Nu poţi crea o altă lume decît pe calea simţurilor obişnuite. Recapitularea arată totuşi înscrierea problemei şi marginile ei. Astfel sîntem toţi de acord că faptul istoric e complicat şi că e greu de extras din el universalul, dar totodată că a înlătura postulatul universalului înseamnă a distruge raţiunea însăşi de a reţine faptele. Deci istoria e o disciplină în care legile n-ajung la formulare şi se insinuează discret. Se înlătură cu desăvîrşire pentru o minte analitică pretenţia că istoria „redă“ faptul „aşa cum este el“, adică cum a fost. Istoria este, în înţeles filozofic, „subiectivă“, întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce subiec-

---

[1] În autorii pe care i-am cercetat se găsesc toate ideile utile discuţiei şi formulării poziţiei noastre. Bibliografia e nesfîrşită şi amintesc doar cîteva opere cuprinzînd astfel de idei : W. Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, 1894 ; E. Spranger, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, 1905 ; Sergius Hessen, *Individuelle Kausalität*, Studien zum transzendentalien Empirismus, 1909 ; Boundeau, *L'histoire et les historiens*, 1888 ; P. Lacombe, *De l'histoire considérée comme science*, 1894 ; Ed. Meyer, *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, 1902.

tul s-a infiltrat în el şi l-a declarat obiect.[1] Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate a spiritului nostru. Dacă vrem, putem contesta unor elemente calitatea de fapte istorice.

Care este mijlocul de a constitui un obiect istoric, de a sugera prin el universalul, eliminînd brutalitatea formelor legale ? Teoreticienii vorbesc de valoare, actualizare, aducere la orizontul propriu, condensare („Verdichtung") prin sinteză fantastică, de conceptualizare teleologică, de intervenţia unui apriori etc. Ca efect al unor observări, toate aceste expresii sînt excelente, dar încă neîndestulătoare a demonstra gestul însuşi al istoricului. Ideea de artă, nu prin raport la detaliul stilistic, ci la esenţă, rămîne mereu valabilă, cu excluderea prejudecăţii croceene că istoria împreună cu arta sînt expoziţii ale particularului. Nici să nu zicem artă, ci artificiu. Obiectul istoric răsare printr-un artificiu şi nu există înaintea acestui proces. Iată cîteva imagini. Un şir de soldaţi îngheţaţi se tîrăsc prin zăpadă în Rusia. În fruntea lor cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Un soldat zace vînăt lîngă roata unui cheson. Nişte corbi fîlfîie deasupra unui cal cu coşul pieptului spart. Aceste detalii sînt în sine fără sens şi nu capătă o semnificaţie decît în momentul în care începem să narăm, legîndu-le printr-un fir epic, şi făcînd din ele un eveniment, deci o mişcare. Filmul făcut din fotografii statice trebuie pus în aparatul de proiecţie. Atunci vom zice aşa : „Cînd Napoleon şi-a dat seama că pierduse campania ordonă retragerea, care fu mai grozavă decît operaţia militară însăşi. Pe un ger cumplit, lipsită de hrană, îmbrăcăminte şi vehicule, armata se scurse pe jos. Caii cădeau înfometaţi şi corbii îi sfîşiau aproape pe loc." Ce face aici istoricul ? Leagă elementele printr-un nex dramatic, vîrîndu-le într-un scenariu epic posibil (drama şi epica nu se

[1] În direcţia aceasta merge şi gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents ; par là même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien pour opérer un choix entre faits qui lui sont connus doit recourir a un jugement de valeur qui n'a ni son principe ni son point d'appui dans l'histoire elle même." Poziţia lui Massis e aceea a lui Rickert din ultima fază cu aspecte din Troeltsch, care pune mai presus de orice valorile religioase.

deosebesc decît superficial), creînd astfel un „eveniment", „fapt istoric" (în cazul de mai sus, „Campania din Rusia din 1812"), făcînd ca un moment să „depindă" de altele.[1] Dacă vrem putem să numim asta cauzalitate, dar vorba e o imagine, pentru că de fapt avem de-a face cu o simplă contingență, care ce-i drept ne dă ocazia, de aci încolo, să avem sentimentul discret că se petrece ceva universal uman. Prelucrarea epică a elementelor nu se oprește aci. Istoricul introduce evenimentul într-un alt scenariu epic mai larg, pe acela în altul și așa mai departe. Campania din Rusia e un „act" sau un „cînt" al epocii napoleoniene, aceasta e o etapă a istoriei Franței etc. Cu cît aspectul textil al narației e mai complex, cu atît opera e mai organică. Nu talent literar propriu-zis se cere istoricului și nici măcar înlăturarea abstracțiilor. De obicei scenariul folosește epic foarte multe noțiuni cu care se ajută ca de niște ițe spre a realiza împletitura. Totul este ca materiile inerte să se miște. Cronicarii au un stil savuros, sînt foarte puțin istorici, din cauză că elementele sînt legate într-o mișcare epică naivă, lăsate aproape în izolare : „După moartea lui Alexandru-Vodă cel Bun au stătut la domnie fiul său cel mare, Iliaș-Vodă, carele au primit și pe fratele său Ștefan-Vodă la domnie, și legînd prieteșug cu leșii le-au întors Pocuția cu toate tîrgușoarele, și le-au iertat și banii" etc. Cu totul altfel, deși mai puțin pitoresc, narează Machiavel

---

[1] Am făcut altă dată o analogie care azi mi se pare de prisos cu așa-zisa Gestaltpsychologie, psihologia formală (reprezentanți mai de seamă : Wertheimer, Köhler, Koffka, Lewin). Noțiunea fundamentală a acestei direcții este aceea de structură, organizație, formă. Vechiului asociaționism atomist care vedea în orice percepție o sumă de senzații, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, care nu este suma părților ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerarea de senzații, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură prin care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele ca să devină fenomen istoric au nevoie să fie văzute structural, să capete de la noi un sens. Orientări generale despre gestaltism precum și bibliografie, în August Messer, *Psichologie*, Fünfte völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1934 ; Paul Guillaume, *La Psychologie de la Forme*. Paris, Flammarion, 1937.

şi Guicciardini. Scenariul e vast şi savant, cu corespondenţe nenumărate. Aşadar, cine nu ştie să nareze nu-i istoric.

Trebuie, spre a înlătura o confuzie, să distingem între „faptele" şi „documentele" istorice. Croce numea fapte documentele, care în sine nu sînt narabile. O inscripţie, un manifest, o scrisoare, o dată statistică sînt documente, piese moarte ce trebuiesc înviate epic. Contrariu opiniei curente, documentele de la care pornim sînt nişte abstracţii, pentru că ele intră sub regimul universalităţii. Lipsa de pîine, condamnările la moarte, exaltarea populară sînt fenomene caracteristice în orice revoluţie. Numai Revoluţia Franceză e un particular în urma unei sinteze epice. „Faptul" e dar scenariul, numai acesta poate fi povestit ca simulacru de viaţă, el e începutul istoriei. Deosebirea între faptele naturale prezidate clar de legi şi cele istorice este că pentru aceleaşi documente istorice sînt posibile mai multe scenarii. Cînd găsim nişte fosile, reconstituim animalul într-un singur mod indicat de figura speciei. Sub regimul geometriei, dacă găsim un colţ de cub, putem prezuma un cub, un paralelipiped ori o piramidă şi dacă avem indicii mai multe indicăm cu siguranţă corpul. Dar în istorie, dacă găsim o jumătate de cub, ne putem aştepta ca restul să fie o emisferă, sau o figură cu totul neprevăzută. În ticluirea unor scenarii stau înaintea noastră mai multe „posibile", toate verosimile. Noţiunea verosimilităţii e tot atît de legitimă în istorie ca şi în artă. Observarea veche a lui Croce că în istorie faptele sînt înfăţişate „aşa cum au fost" n-are nici o bază filozofică fiindcă am văzut că n-avem înainte decît documente, iar ceea ce a fost „este" de fapt prin sistemul epic. Singura condiţie proprie istoriei este autenticitatea documentelor, pe care nu trebuie să punem prea mare temei, deoarece ne cad mai puţin sub ochi documente, cît construcţii epice pe baza lor. Într-adevăr, corespondenţa, cronicile nu sînt pure documente ci scenarii. Proclamaţia afişată care vorbeşte de „măreţele vremuri pe care le trăim" a şi ticluit o epopee pe baza momentelor, impunînd-o conştiinţei contemporane. Autorii de documente sînt cele mai adese creatori de scenarii în care cred şi cu care interpretează elementele istorice. Istoricul are a se sluji pentru scenariul său de scenariile altora. El „inventează" pe temeiul documentelor autentice şi mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conştient sau inconştient epică a altora. Nimic nu este deci cu necesitate

adevărat în istorie ci numai posibil şi e o copilărie să încerci ca prin critică să desprinzi „adevărul". Poţi într-adevăr desface documente autentice dintr-o construcţie veche, din dezbaterile parlamentare de pildă, unde sînt orientate după un plan scenic care nu te satisface şi să le foloseşti din nou după scenariul tău, care nu e mai obiectiv prin aceasta. Istoricul care, aflînd că se bizuise pe o ştire falsă, nu mai voia să-şi schimbe pagina verosimilă şi aşa, avea cap filozofic. Am putea să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate care să fie totuşi posibilă şi credibilă. Îndeobşte, autenticitatea documentelor permite o sinteză epică mai aproape de logica naturii, în vreme ce invenţia totală a romancierului e hazardată. Un istoric greşeşte şi cînd umple prea mult golurile cu ipoteze, fiindcă nu lasă pe cititori să mediteze înşişi şi să colaboreze şi ei cu scenariul lor. Epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice. Literarizarea istoriei are dezavantajul de a provoca perimarea operelor prea patetice, ale căror scenarii ni se par abuzive. Cu toate acestea, rămîne hotărît că istoria există numai prin istorici.

Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deşi nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puţin importanţi scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară, cu şcoli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filozofie. O istorie literară are un început şi un sfîrşit şi de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic. Colaborarea contemporană sau succesorală e cu neputinţă. O istorie a literaturii e o adevărată „comedie umană" luînd ca pretext scriitorii şi se întîmplă uneori, în literaturile noi, că nu poţi să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări şi ieşiri (şcoli, curente, generaţii), nici o galerie suficient de complexă de eroi...

În încheiere putem formula concepţia noastră istoriografică astfel : Istoria este o ştiinţă cu legi inefabile şi o sinteză epică.

SIMŢUL CRITIC

Este în genere admis, fie că se profesează o critică cu veleităţi ştiinţifice, fie că se judecă opera artistică în funcţie de impresiunea individuală, că pentru a putea emite o părere asupra valorii operelor literare este nevoie de simţ critic, tot aşa cum, pentru a gusta muzica sau pentru a găsi criteriul cel bun în viaţă, trebuie să ai simţ muzical, simţ moral etc. Ce este însă în chip mai lămurit acest simţ critic e o problemă al cărui răspuns pluteşte în negura ipotezelor, ca şi cauza cauzală sau natura electricităţii. Cei mulţi se mulţumesc să-i constate prezenţa primindu-i, cu mai multă sau mai puţină rezistenţă, sentimentele. Totuşi *Ştiinţa Literaturii* încearcă să-i dea un loc bine hotărît în activitatea spirituală. Simţul critic ar fi va să zică un simţ ca şi celelalte ce stau la poarta dintre lumea dinafară şi conştiinţa noastră şi ar avea prin urmare valoarea obiectivă pe care o au în genere simţurile, întrucît aduc în eul nostru o realitate ce se prezintă ca străină de el, dîndu-ne astfel putinţa de a o izola şi defini. Acest simţ însă, spre deosebire de celelalte, nu este necesar pentru conservarea individului şi ca atare nu-l au decît cîţiva aleşi, a căror orientare va putea servi nu mai puţin de criteriu obiectiv şi pentru ceilalţi.

La o mai de aproape cercetare vedem însă că analogia cu domeniul sensibilităţii este superficială. Simţurile de la baza percepţiei sînt funcţiuni elementare şi nu pot lipsi deci în-

tr-un individ decît prin accident. A admite un simţ cu caracter de particularitate înseamnă a-i nega valoarea de agent al lumii externe, obiective, şi a-l reduce la o afecţie morbidă şi întîmplătoare. Dar în afară de aceasta simţul critic nu poate fi obiectiv în înţelesul ştiinţelor naturale, fiindcă prin el nu facem loc în conştiinţă nici unui *obiect*. Căci admiţînd că opera literară este de natură psihofizică, de forma succesivă luăm cunoştinţă cu simţurile obişnuite, în vreme ce cu fondul psihic venim în contact pe cale emotivă. Toată lumea are, citind o poezie oarecare, o emoţie. Simţul critic nu stă în însăşi receptarea acestei emoţii, care e o funcţie psihologică, ci în sentimentul de *valoare* pe care ea îl deşteaptă în noi. Aşadar, orice analogie cu ştiinţele obiective fiind greşită de vreme ce ieşim din sfera activităţii teoretice spre a intra în aceea a activităţii normative a spiritului (cum de altfel recunoaşte însăşi *Ştiinţa Literaturii)*, trebuie să renunţăm la ideea unei judecăţi universale în baza unui obiect real, adică independent de conştiinţă, deşi în conştiinţă.

Sentimentul estetic fiind de natură normativă, practică, ar putea găsi însă o analogie în simţul moral. Făcînd din simţul critic o categorie a sentimentului, am ţine seamă pe de o parte de natura practică a lui, iar pe de alta am afirma valabilitatea sa universală. Dar trecînd peste faptul că o astfel de categorie ar fi o pură formă fără conţinut şi ne-ar împinge şi către admiterea unui concept universal al frumosului, sîntem repede siliţi să recunoaştem absurditatea unei astfel de forme ce anticipează şi transcende percepţiile individuale ale Frumosului. Kant şi-a dedus categoriile sale din ştiinţele exacte. Niciodată însă noi nu vom putea deduce din toate sistemele de critică o formă constantă care să rezolve în sine impresiile individuale. Dimpotrivă, se pare că tocmai ceea ce formează esenţa operei de artă, valoarea, stă înlănţuită în cea mai dură contingenţă. Iată deci că trebuie să renunţăm la ideea unei ştiinţe a literaturii, fiindcă n-avem nici un element extern, obiectiv, nici o dispoziţie formală a spiritului cu caracter universal. Nu ne mai rămîne decît să introducem acţiunea critică a spiritului în viaţa practică a individului, adică în însăşi activitatea creatoare.

Dar ce-nseamnă atitudine normativă ? Aceea în care spiritul îşi reprezintă faptul extern ca un produs posibil al pro-

priei sale activităţi. Cînd zic că o acţiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrşind acelaşi act este admisă de conştiinţa mea; într-un cuvînt, că faptul a anticipat o dispoziţie permanentă a voinţei mele de a realiza aceeaşi acţiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voinţa mea nu participă potenţial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admiţîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activităţi creatoare, n-am decît o emoţie psihologică. În privinţa aceasta ne învoim cu *Ştiinţa Literaturii*. Natura nu poate fi frumoasă în înţeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea Natura. Între critică şi creaţie nu este o deosebire de esenţă, ci numai una de proces. Una porneşte dinafară spre a deştepta apetiţia creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-şi găsi materia. Simţul critic e actul creator eşuat, răsfrînt în conştiinţă înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic. În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantazia individului elanul creator, provocînd astfel o realitate personală ce se recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoţia psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare nu poate însă da valoare întreg materialului perceput, nu poate adică recunoaşte peste tot o posibilă producţie proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit, ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activităţii artistice. Cu alte cuvinte, simţul critic este *forma* propriei noastre facultăţi creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei.

Dacă însă critica nu e ştiinţă, fiind creaţie, este o tehnică. Nici un critic de artă nu s-ar încumeta să judece un tablou fără cunoaşterea tehnicii picturii. De obicei lumea vede în artă ca şi în fotografie Natura. Criticul vede însă în stil principiul spiritului în actul de a se realiza. El admite sau respinge opera după cum ea se înscrie sau nu în forma spiritului său de creaţie. Cu cît un critic este mai artist, cu atît este mai îngust în aprecieri, deoarece fantazia lui e mai aproape de realizare iar materialul operei străine se găseşte în conflict cu materialul propriu al artistului-critic.

Critica astfel înţeleasă nu poate fi învinuită de impresionism în înţelesul rău ce se dă acestui cuvînt. Căci criticul nu se conduce niciodată după *impresie,* ci după *expresia* ca pură posibilitate a spiritului său. După cum în viaţa morală o acţiune este bună dacă intră în legea internă a conştiinţei individuale, tot astfel o operă artistică este frumoasă dacă urmează normele de creaţie ale fantaziei noastre. Critică înseamnă într-un cuvînt valorificare în virtutea legilor individuale de creaţie ale spiritului. Fiind activitate practică şi nu teoretică, este artă, fiind autoconştiinţă creatoare, este tehnică.

Care este atunci momentul cu adevărat estetic din activitatea critică ? Evident, *citatul.* A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantazii. Prin aceasta se elimină elementul psihologic ca inactuabil. Uneori citatul singur poate sugera impresia de frumos. Cum însă spiritul nostru cu greu poate sări din atitudinea teoretică şi practică în cea estetică, e nevoie de procedee care sînt străine momentului estetic, ca izolarea citatului în mediu prozaic, clarificarea conţinutului şi conturarea formelor pe cale inteligibilă. Aci este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp şi spaţii în doze felurite. Ai cu atît mai mult talent critic cu cît poţi izola citatul în relaţii abstracte mai multiple. Creaţie într-un fel, critica este, într-altul, cultură.

Şi pentru d. M. Dragomirescu critica este creaţie. Dar este creaţie avînd la bază originalitatea elementară (a ideii). Cum cu inteligenţa poţi pătrunde o realitate existentă numai în măsura în care o creezi din nou, singur domnia-sa ne poate răspunde.

„ECHILIBRUL ÎNTRE ANTITEZE"

Dacă sub raportul estetic o operă literară este un fel de lucru în sine fără corespondențe în afară, din punct de vedere cultural ea este un simplu fenomen din a cărui contingență cu alte fenomene se pot scoate caracterizări şi concepte. Cînd zic clasicism, romantism, simbolism, nu exprim decît nişte relații externe şi cu caracter de accidentalitate pentru operă ca atare. Acestea sînt de altfel lucruri evidente pentru toată lumea. Şi totuşi noi auzim încă spunîndu-se despre un scriitor : „e un tradiționalist" sau „e un modernist", cu bunăvoința sau asprimea cu care s-ar decreta : „are talent", „n-are talent". Oricare ar fi doctrina filozofică pe care ne-am sprijini (hegelianism, bergsonism, neoidealism italic), un fapt rămîne incontestabil. În ordinea temporală nu există două momente spirituale identice. Orice moment actual rezolvă în sine toată seria istorică şi ca atare, orice actualitate, prin însăşi aceasta, diferă de oricare alt moment trecut. Renaşterea nu este antichitatea reînviată, iar neoclasicismul francez nu e clasicismul secolului al XVII-lea. Căci ori o epocă imită servil, adică intelectual, formele trecutului şi atunci ceea ce odată era expresie firească devine acum manieră, rafinament, adică însuşi conținut al noii arte, ori vechea poetică se adaptează în chip mulțumitor sufletului actual şi atunci avem de-a face numai

în aparenţă cu o artă veche, în realitate fiind vorba de o cugetare poetică modernă. Într-un caz sau altul avem înainte un produs al actualităţii care pentru a fi tradiţional trebuie să devină actual şi fiind actual implică o continuitate istorică. Aşadar *tradiţionalism* şi *modernism* sînt sub raport estetic formule inutile şi oţioase.

În afară de repertoriul cronologic al operelor de artă mai există însă şi o istorie a curentelor estetice, adică a prefacerilor de ordin cultural ce pregătesc apariţia talentelor. Dincolo de momentul creaţiei opera ia în conştiinţa artistului aspectul bifurcat şi abstract al unui compromis între un conţinut şi o formă, între cultură şi tehnică. Istoria literaturii este spectacolul cronologic al luptei ritmice dintre aceşti doi termeni, al procesului de flux şi reflux între conţinut şi formă anulate în capodoperă. După fiecare epocă de clasicism, adică de maturitate, prin epuizare şi inerţie, spontaneitatea artistică se converteşte în luciditate, sau conştiinţă tehnică. Pentru a împinge arta mai departe, inteligenţa sfărîmă, disociind, unitatea operei, diformînd-o, într-o direcţie sau într-alta. Urmează apoi o nouă încercare de restabilire a celor doi termeni reînnoiţi, într-un echilibru, ce constituie un nou clasicism. Exprimîndu-ne, spre mai multă claritate, în stil hegelian, am putea spune că procesul istoric al artei constă în tendinţa continuă de a reuni într-o nouă sinteză termenii antitetici născuţi dintr-o sinteză precedentă. În genere prima fază a procesului de înnoire este lărgirea izvoarelor de inspiraţie, a materialului, a fondului. Inteligenţa întrece putinţa de creaţie, intenţia depăşeşte mijloacele. Din acest stadiu fac parte iluminismul, didacticismul, realismul, psihologismul, poporanismul etc., adică toate acele curente care caută să anihileze în artă aspecte pînă atunci străine ei. O dată asimilat noul conţinut, antiteza se ridică în chipul teoriilor estetice, formale. În acest stadiu pot intra cu o latură simbolismul, futurismul, modernismul în genere. Se înţelege de la sine că aceste curente, tinzînd să perfecţioneze forma, cultivă expresia ca atare, căzînd în *manieră*, adică într-un exces opus celui de mai sus, care s-ar chema *atitudine*. Dar foarte de multe ori antitezele pot

răsări contemporan, căutînd să lărgească pe două laturi conştiinţa artistică. Atitudine şi manieră reprezintă însă un moment artistic analitic, deliberat, adică însăşi negarea artei. În consecinţă începe să se afirme tendinţa către un echilibru între material şi tehnică, între fond şi formă, între inteligenţa observatoare şi cea creatoare. Atît timp cît fondul şi forma nu se anulează într-o nouă sinteză, în care spontaneitatea să ia locul lucidităţii, avem de-a face cu o mişcare artistică iar nu cu o generaţie de artişti. Şi în mare măsură, în privinţa literaturii noi ne aflăm astăzi în faza mişcărilor pregătitoare sintezei. Va să zică atît curentele literare ideologice cît şi cele formale au, întrucît nu produc *altceva*, o funcţie de mişcare în direcţia sintezei între antitezele pe care spiritul nostru de noutate le-a desprins analitic din vechile forme. Şcoală înseamnă dezechilibru, analiză, distrugere cu scopuri reconstructive, artă înseamnă sinteză, echilibru.

Dar atunci ideea aceasta nu e aşa nouă ! Şi alţii la noi au proclamat un pacifism estetic pe bază de compromis. Nici tradiţionalism îngust, nici modernism nesocotit. Cale cumpătată între două extreme. Compromis, lipsă de iniţiativă artistică, banalitate, mediocritate ! Între Bolintineanu şi Barbu : Vasile Alecsandri. Eroarea fundamentală a unei asemenea direcţii e credinţa că sinteza deliberată poate da naştere capodoperei. În realitate singurul agent al echilibrului este talentul. Cînd răsare geniul mor şcolile. Căci în capodoperă atitudinea şi maniera se distrug în actualitatea echilibrului, ca proces spontan al spiritului creator. Un scriitor mare este întotdeauna tradiţionalist şi întotdeauna modernist. Creînd o operă individuală, el şi-a exprimat actualitatea sufletească ce conţine însă în chip implicit toate momentele istorice din evoluţia literară a limbii în care scrie. De fapt conştiinţa poziţiei faţă de evoluţia formelor artistice nu e de nici un folos scriitorului. Totuşi dacă în aşteptarea sedimentării creatoare artistul e îndreptăţit să îmbrăţişeze o direcţie în chip deliberat, singura cale pe care i-o indică înţelegerea teoretică a lucrurilor este modernismul. Căci în vreme ce tradiţionalismul, repetînd la nesfîrşit forme învechite, transformă un echilibru realizat deci epuizat în

manieră, adică în dezechilibru, modernismul disociază din nou valorile, desfăcînd antiteze noi, lărgind conţinutul şi forma şi pregătind geniului putinţa sintezei.

D. Mihail Dragomirescu este aproape singurul care astăzi mai profesează un tradiţionalism fără ferestre, ceea ce e totuna cu a crede într-un prototip ideal al frumosului sau în modele insuperabile. Aşezat turceşte pe un orizont literar ale cărui capete nu trec de Cerna, Gregorian, Talaz şi G. Dumitrescu. se leagănă în contemplarea beată a propriului nod ombilical.

VALOARE ŞI IDEAL ESTETIC

Privită în complexul vieţii sufleteşti, emoţia estetică este înainte de toate un moment psihologic. A considera acest moment sub toate raporturile, a-l analiza şi a-i căuta nota specifică înseamnă să defineşti în parte însăşi natura esteticului. Noi afirmăm de la început că ideea explicită sau obscură de *permanenţă* a sufletului uman în universalitatea lui formează însuşi postulatul artei. Am putea deosebi pentru mai multă claritate, desigur numai metodic, două aspecte ale eului : un eu practic, adică totalitatea funcţiunilor sufleteşti, întrucît ne adaptează la mediu, şi un eu contemplativ, simbolic şi în acest înţeles universal. Cînd cuget, simt sau iau o hotărîre, mă adaptez ambianţei, reacţionez impresiilor dinafară, mă individualizez într-o reţea de contingenţe. În acest stadiu, un sentiment de plăcere sau de durere nu poate fi şi o emoţie estetică, deoarece are o valoare strict individuală. Fiind o formă a adaptării, a conservării, acel moment rămîne fără ecou în sufletul altor indivizi. Cînd însă, ridicîndu-mă deasupra propriei mele activităţi psihice, îmi fac un obiect din însuşi eul meu practic, prin chiar aceasta spiritul meu capătă o accepţie universală, iar stările mele de conştiinţă devin reprezentative, simbolice pentru umanitate în genere. Arta e inutilă şi arbitrară. De unde-i vine această libertate, dacă nu din depăşirea eului activ într-o contemplare în care spiritul, închizînd în sine şi natura, devine fantasmă pură, obiect al eului universal.

Sînt puţini poeţi care să se poată menţine îndelungă vreme în stare de contemplativitate prin transcenderea necesităţii. Poezia pură e rară. În genere scriitorul decade repede în stări sufleteşti derivate din adaptarea la mediu, exprimînd individualul efemer şi abstract în locul umanităţii permanente şi fără contingenţe. Recitind astăzi pe Leopardi, rămînem uneori nemulţumiţi de lamentele sale ce amintesc prea de aproape pe om. Astfel de poezii sînt reacţiuni personale în lumea înconjurătoare, activitate, proză. Leopardi s-a ridicat din proză în poezie chiar pe cale teoretică, prin enunţarea durerii universale în virtutea căreia suferinţa încetează de a mai fi relaţie individuală, spre a deveni simbol al universalului.

Spunînd că emoţia estetică include ideea de permanenţă, că e cu alte cuvinte o emoţie psihologică privită în funcţie de universalitate, n-am definit arta, dar i-am determinat o împrejurare esenţială. O artă în care conceptul de valoare se împacă cu ideea de caducitate este negarea artei. Căci raportarea sufletului la existenţe limitate e proză, poezia fiind contemplaţie pură, impersonală prin obiect, deşi personală prin expresie. O astfel de artă n-are nevoie de critic, ci de un istoric. În ciuda oricăror păreri risipite, critica rămîne tot anticipaţie. Dar nu anticipaţie a unei judecăţi particulare, ci a unei propoziţii universale. Un critic este un raportor al umanităţii, o monadă cu fereastră a eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putinţa de a anticipa adevărul ca sentinţă a vremii. Altfel frumosul devine ceva relativ la moment şi prin aceasta şi relativ la individ. Orice părere este adevărată, orice referent un critic. A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place şi a arăta că aceasta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifici critica cu reportarea opiniei publice contemporane. În acest caz scriitor mare înseamnă scriitor devenit popular.

Fără îndoială se face confuzie între valoare şi ideal artistic, între bun cîştigat şi modă. În năzuinţa de a provoca apariţia de talente noi, generaţiile moderne disociază în chip deliberat unitatea operei clasice, căutînd s-o promoveze pe îndoita cale a experienţei sufleteşti şi a perfecţiunii tehnice. Cîtă vreme talentul nu reuneşte într-un nou echilibru, într-o *sinteză* nouă cele două direcţii, critica lasă locul istoriei literare. Valoarea pe care însă un talent poate s-o împrumute noutăţii de fond şi de formă căpătate pe cale inteligibilă diformează în aşa mă-

sură sensibilitatea contemporanilor, încît ei pot confunda valoarea reală, spontaneitatea cu aparenţa caducă, fruct al inteligenţei. Aşa spre pildă, pe lîngă literatura d-lui Sadoveanu au putut să se adăpostească şi foarte mulţi scriitori mărunţi pensionaţi de bunăvoinţa cititorului faţă de anume *atitudine* şi anume *manieră*, indiferent dacă aceşti doi termeni erau sau nu anulaţi în sinteza operei spontane ; după cum alături de d. T. Arghezi se bucură de o efemeră toleranţă literară, în baza sensibilităţii noi, atîţia scriitori de poezii.

Ideal artistic, şcoală literară, modă sînt procese istorice ale spiritului de înnoire. Idealul e în continuă fluctuaţie, valoarea e permanentă. Timpul n-a înăbuşit rezonanţa *Iliadei*, a *Divinei Comedii* sau a lui *Faust*. Preţuim aceste opere rezistente, dar nu mai scriem epopei sau poeme filozofice. Epopeea nu mai e la modă. Azi e la modă romanul. Traducem pe Horaţiu, dar scriem poezie pură. Reprezentăm pe Shakespeare, dar năzuim un teatru de idei. Într-un cuvînt, sufletul nostru contingent caută relaţii noi, în vreme ce spiritul nostru, ca simbol al umanităţii, păstrează valorile cîştigate.

Le păstrează, însă nu într-o lumină statornică. Noutatea întunecă în chip trecător sensibilitatea pentru opera clasică, fără s-o distrugă. Emoţia se perpetuează într-o serie nesfîrşită de variante. Acelaşi joc de dialectică ce distruge un echilibru pentru a-l recompune mai apoi readuce în conştiinţa publică valoarea căzută în umbră. Sînt însă şi opere care după o existenţă mai lungă sau mai scurtă cad iremisibil pradă uitării. În acest fenomen trebuie să vedem nu mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică. Sensibilitatea nouă, particulară, deci antiestetică a unei generaţii sau gustul îndoielnic al unui critic pot valorifica greşit o operă după notele diferenţiale şi independent de sinteza acestora în creaţie. Judecînd nu ca raportori ai umanităţii ci ca reporteri ai oportunităţii, dăm valoare adică universalitate unei simple relaţii de timp şi spaţiu.

E arta eternă ? Nimic nu este etern în univers, afară de universul însuşi. Totul se preface, totul moare, nimic nu rămîne identic cu sine. Să ne-nţelegem. Nu e vorba de eternitate, ci de permanenţă în limitele relative ale umanităţii. Homer a înfruntat milenii. Ce mă poate face să mă îndoiesc că va mai înfrunta alte zeci milenii ? În infinitatea valorilor vremile vor alege din economie cîteva mai elementare, mai adînci, deci mai aproape de universalitate. Multitudinea operelor reprezen-

tînd relaţii mai înguste va trece în umbră nu prin pierderea valorii, ci prin concurenţă. Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea — fie şi iluzorie — în temeinicia lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece fără principii. Cînd noi simţuri vor sparge formele de azi ale percepţiei, cînd limba noastră nu va mai cuprinde expresii pentru noi fioruri înfricoşătoare şi turburi, cînd trupul nostru va cădea şuierător pe pămînt, se va întinde împăroşat printre ierburi şi-şi va înfige rădăcini crispate în pămîntul îmbătrînit, atunci de-abia cuvintele noastre sonore şi suave vor rămîne semne inutile într-un univers întunecat.

NOTĂ DESPRE AŞA-ZISA „SUBIECTIVITATE“

Este absolut admis de către toţi esteticienii că momentul prim al criticii constă într-o reacţiune de consimţire ori de neconsimţire la opera artistică. A spune da ori nu, asta este critica în substanţa ei. Subiectivitatea e inclusă, fiind vorba de o simplă mişcare a subiectului, însă subiectivitate nu înseamnă sentinţă arbitrară. Kant, oricît de speculativ în Estetica lui, a putut observa cu fineţă că verdictul estetic (neconceptual prin definiţie şi deci particular) [1] ajunge la o pseudo-universalitate (nu însă universalitate absolută ca în judecăţile logice) care constă în valabilitatea obştească a judecăţii, în faptul adică de a fi primită de opinia publică şi ratificată de timp. Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relaţie continuă cu alte subiecte, şi tocmai această contemporaneitate a reacţiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei.

Însă cîtă vreme cineva susţine că toată critica se reduce la simpla reacţie a subiectului, pot exista atitudini estetice, nu articole de critică literară, care presupun mai mult decît un da sau un nu. Şi nu este estetician, oricît de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mişcarea

[1] *Kritik der Urtheilskraft,* Sect. I, C. I, § 1 : „Judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaştere, adică logică, ci o judecată estetică ; ceea ce înseamnă că fundamentul său nu poate fi decît curat subiectiv“. Vezi şi paragrafele următoare.

subiectului se adaugă, ca un substrat sau un control, considerarea obiectului.[1] Cu alte cuvinte, criticul are de la operă două serii de recepţii : impresii de gust şi o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca obiect independent de subiectul estetic. Ori de cîte ori un critic face propoziţii care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că e pesimistă ori optimistă, a te ocupa dar de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anume teme, că suferă anume înrîuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers etc. este a face critică obiectivă. Şi orice critic a procedat astfel. Fireşte, nu-i nici un raport de necesitate între lumea ideilor filozofice şi judecata de gust, şi criticul nu descrie obiectul decît cînd are impresia că are de-a face cu o operă de artă. Dar a considera obiectul îndelung este a-l ţine îndelung sub ochii privitorului, a constrînge pe acest privitor să se contamineze subiectiv de subiectul tău. Şi de fapt, oricît n-ar fi legătură între structura obiectului şi ecoul lui estetic în subiect, marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicaţie a obiectului, prin fine observaţii exterioare momentului estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor. Căci în fond criticul, explicînd, adică desfăşurînd ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedeşte (cum greşit se înţelege din abuziva expresie „explicare" luată în sens scientist) ci educă, şi critica este în fond o caligogie.

Putem pricepe acum în ce înţeles imputarea de „subiectivism" aruncată fără discernămînt ideologic criticii poate fi

---

[1] Ilustrul critic spaniol Feijoo îşi dădea seama perfect în secolul XVIII de caracterul „obiectivităţii". În *Razon del gusto (Teatro critico universal*, III, Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926) afirma disputabilitatea gustului, atunci însă cînd este „respectiv", adică relativ, întemeiat pe reacţiuni subiective : „temperament" şi „aprehensiune". Admitea însă un unghi absolut, obiectiv, ridicat pe obiect : „En todos los géneros de bienes hay bondad absoluta y respectiva. Absoluta es aquella que se considera en el objeto prescindiendo de las circunstancias accidentales que hay de parte del sujeto ; respectiva, la que se mide por esas circunstancias."

valabilă.[1] Am studiat pe D. Bolintineanu. Studiul stă pe baza unei despuieri totale, raţionate apoi în text, a operei poetului. Toate relaţiile ce se puteau face au fost făcute: biografie externă şi internă, fixarea momentului istoric, politic şi literar, influenţe literare sau numai sincronităţi, descrierea operei cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul şi gramatica, versificaţia şi fonetismul liric etc. Un oponent la critica mea poate ataca acest sistem obiectiv al recepţiei. Ar putea descoperi lecţiuni greşite ale textelor (obiecţie filologică), rea interpretare a ideilor, unilaterală folosire a documentelor, producîndu-se altele care ar infirma observaţiile mele, despuiere insuficientă de elemente, în baza cărora s-ar fi făcut propoziţii exagerate, folosire de informaţii dubioase, ignorare de opere etc. În judecata strictă de gust, constînd într-un da sau nu, chiar de ar avea dreptate, oponentul nu are dreptul să protesteze cu învinuirea de subiectivism, căci acesta este tocmai momentul rezervat subiectului. El poate cel mult ancheta alte subiecte reputate ca foarte sensibile esteticeşte (socotite capabile a emite judecăţile cu validitate universală de care vorbeşte Kant) şi constata singularizarea criticului. Dar asta nu e încă o dovadă, căci s-a văzut în istoria literaturilor ce obtuză e majoritatea. Totuşi, avînd în vedere că în cazul Bolintineanu a trecut destul timp care să favorizeze consolidarea unei opinii, confruntarea se poate încerca. Atunci s-ar vedea cît de „universală" în sens kantian e judecata mea. În Bolintineanu preţuiesc şi detest tot ce au preţuit şi detestat spiritele noastre critice oficiale. Contribuţia mea stă doar într-o percepţie mai largă a fenomenului şi în expresia critică, deci propriu-zis într-o operaţie *obiectivă* mai adîncă.

Fiindcă în fond „subiectivitate" e o vorbă goală folosită cu totul nelalocul ei în critică, unde distingem doar între articole superficiale şi articole pline de miez. Chipul de a fi „obiectiv" al celui care se scandalizează de „subiectivitate" este de multe ori fuga de orice judecată proprie de gust prin articole-compilaţii care citează „ştiinţific" opiniile altora.

---

[1] Unii înţeleg prin subiectivism „reaua credinţă", denaturarea intenţionată. Motivarea obiectivă împiedică însă asemenea abuz, care e şi contrar definiţiei gustului. Kant: „Gustul e facultatea de a judeca un obiect... în mod dezinteresat".

CE ESTE „IMPRESIONISMUL" ?

Ideea, susţinută de unii, că există o critică „impresionistă" pe de o parte şi una „raţională" pe de alta, efect al aplicării la rece în laborator a unei singure „metode" (idee, social vorbind, mizantropică, infirmînd educabilitatea, estetică pe cît e cu putinţă, a mulţimii prin oraşe monumentale, pinacoteci, concerte populare, bun teatru clasic şi chiar viaţă de interior şi de fabrică luminoasă şi decentă), este eretică, fiindcă presupune că sînt critici care vin numai cu impresii fără raţiuni, iar alţi critici numai cu raţiuni fără impresii. Ceea ce este absolut absurd, deoarece un examen critic începe obligatoriu printr-o „impresie" şi se împlineşte printr-un proces de raţionalizare mai mult ori mai puţin aparent.

Termenul de „impresionism", cu înţelesul de verdict nemotivat, bazat pe bunul-plac, oricît de fin, vine din publicistica franceză de acum cîteva decenii şi a fost interpretat în sens peiorativ de nemulţumiţii de critica unor oameni care, înrîuriţi de tehnica plasticei impresioniste, ascundeau desenul erudit al paginii lor. Critica franceză, încă de mult, a luat în considerare cei doi termeni obligatorii ai oricărei critici, apăsînd cînd pe unul, cînd pe altul. Unii au insistat asupra „gustului", adică a capacităţii de a semnala, inefabil, inefabilul. „Le je ne sais quoi", provenind din mai vechiul spaniol „el no sé qué", este acest „gust", adică putinţa de a avea „impresii" şi mai exact percepţii artistice. Alţii, cartezieni, au insistat asupra factorului

clar şi distinct, asupra regulilor şi canoanelor. Fără îndoială că publicistul francez care veştejea la un critic modern „impresionismul“ vroia a spune că criticul nu se raporta la „reguli“. În estetică această confuzie de termeni de origine jurnalistică nu are nici un sens. La baza oricărei critici stă „impresia“, „percepţia“. Este cu neputinţă unui surd să dea păreri asupra muzicii lui Mozart, chiar dacă i s-ar comunica această muzică în traducerea numerică a vibraţiilor fiecărei note. Ştiinţa însăşi este inaccesibilă unui om pentru care fenomenele nu există.

Ideea, acum, că „impresia“, chiar dacă admitem necesitatea prezenţei ei principiale, e un moment curat iraţional, deci nesigur, este şi ea eronată. În estetică nu e vorba de „percepţia“ oricui, adică a profanului, ci de „impresia“ omului de gust. Francezii înşişi se raportau la „gustul francez“, negînd această facultate germanilor. E vorba aşadar de impresia unor oameni cu simţurile pregătite. De altfel şi în percepţia obişnuită nu se poate vorbi de arbitrar. Un om sănătos enunţă percepţii cu un caracter de obiectivitate perfect. Cînd un om normal zice : „Acest trandafir este roşu“, nu-i nici un motiv a întreba : care sînt raţiunile ? Aşadar părerea că o impresie este „subiectivă“, în sensul de arbitrară, e un clişeu publicistic naiv. Simţurile ne dau tocmai imaginea lumii obiective. Subiectivă este în cîmpul percepţiei doar iluzia, adică o interpretare singulară a datelor externe. În critică de altfel percepţia e de fapt totdeauna o apercepţie şi încă şi mai mult, un întreg proces raţional implicit. Într-o galerie de tablouri profanul stă nedumerit şi-şi dă o opinie hazardată, mai totdeauna ridiculă. Priceputul merge de-a dreptul la un tablou şi zice : „Un Botticelli“. Acest simplu cuvînt conţine şi o impresie de gust şi judecată complexă. Priceputul a fost izbit raţional de maniera botticelliană, de anatomia proprie lui Botticelli, de preferinţa pentru violaceu, de serafismul amestecat cu element păgîn etc. Impresia lui de plăcere se susţine deci pe motive tehnice îndelung controlate, e deci o impresie sintetic motivată, sintetic raţională. Expertul distinge îndată într-un muzeu ce e Renaştere şi ce e baroc, ce e şcoală perugină, şcoală sieneză ori veneţiană, şcoala flamandă de şcoala spaniolă, pe un Breughel de un Goya. Aşadar e fals să se zică cum că impresia criticului e o simplă afirmaţie nemotivată. Raţionalizarea criticii începe chiar prin impresie, datorită educaţiei criticului, şi

orice verdict aşa-zis impresionistic e o aplicare mentală a regulilor şi a valorilor stabilite. Dacă un profan aude *Steluţa* şi un fragment din Mozart, este sigur că se va exalta de *Steluţa*. El crede că plăcerea lui solitară, deşi foarte răspîndită sau mai propriu neştiinţifică, comună, e decisivă. Omul cu educaţie muzicală primeşte dimpotrivă cu rezervă *Steluţa*. Numai impresia lui este obiectivă, esteticeşte, fiindcă are la bază un control raţional, deşi imediat, nedesfăcut. Specialistul recunoaşte în Mozart clasicitatea frazei, bunele raporturi muzicale, ce se pot verifica prin acea parte a fizicii numită acustică, interesarea pe cale sonică a întregii noastre capacităţi de sensibilitate auditivă.

A numi critic „impresionist" pe acela care posedă o percepţie bogată, insinuînd că raţionalizarea la el cade pe planul al doilea, este prin urmare un nonsens, fiindcă criticul cel mai impresionist este în acelaşi timp şi cel mai familiarizat cu raţiunile.

CRITICĂ ŞI CREAŢIE

N-a trecut fără a fi observată agasarea pe care mi-o produce uneori insistenţa asupra activităţii mele de „critic“. Ea nu provine din faptul că nu admit a fi formulat judecăţi critice cu oarecare succes, nici din aceea că s-ar putea să rezulte o punere pe plan secundar a ceea ce se obişnuieşte a se numi „creaţie“ (speculaţiile pe tema critică-creaţie le-am considerat totdeauna divagaţie pură) ; ci din motivul că se desparte creaţia de critică în mod arbitrar, vîrîndu-se de altfel la critică ceea ce nu-i aparţine, şi pentru aceea că rar, ce-i dreptul, cîte unul n-a văzut (după opinia mea particulară) punctul nuclear al faptei mele literare, în jurul căruia unele activităţi sînt epiteliale. Tonul subiectiv în care vorbesc nu trebuie să facă a se crede că socotesc propoziţiile mele infailibile (ce rost ar mai avea atunci critica şi discuţia în jurul ei ?), dar acest ton e mai onest decît academismul plin de imense aluzii. De cînd au apărut jurnalele, revistele şi catedrele, cronica literară şi comentariile au devenit o profesie curentă, iar astăzi cînd masa de cititori trebuie orientată nu-i discuţie că avem trebuinţă de exegeţi şi de cronicari literari. Însă critica literară ca profesie nu acoperă exact *spiritul critic*. Ba se întîmplă chiar ca unii cronicari să n-aibă spirit critic şi să-şi tragă judecăţile lor din compararea operelor cu nişte precepte goale. Tinerii fără experienţă (şi toţi am trecut pe acolo), profesorii

absoluţi recurg la silogism. Ei zic de pildă : un poet trebuie să rimeze bine şi să folosească o limbă frumoasă, literară ; însă Călin Georgescu e neglijent la rimă şi scrie într-o limbă „aleasă" ; ergo : Călin Georgescu nu e poet.

Spun deci că între „critică" şi „spirit critic" nu este coincidenţă, deşi cît mai multă interferenţă e de dorit. Spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator, atît sub aspectul teoretic cît şi acela perceptional. Un mare poet este ipso facto un estetician, fie şi aplicat numai la domeniul poeziei, şi e cu neputinţă să n-aibă opinii despre ceilalţi poeţi. Mi se pare chiar imposibil să nu şi le exprime. Toţi marii artişti, toţi scriitorii au făcut declaraţii estetice, toţi într-un chip sau altul au judecat nu numai pe artiştii şi scriitorii universali, ci şi pe contemporani, şi mulţi au o operă critică destul de întinsă. După De Sanctis, Giosuè Carducci este al doilea critic modern al Italiei, dar el era esenţialmente un poet. Baudelaire (pentru poezie şi plastică), Flaubert (pentru roman) au o fineţe de concepţie pe care n-a atins-o niciodată Sainte-Beuve. Dacă putem contesta din punctul nostru de vedere poezia lui Mallarmé şi mai degrabă pe imitatorii lui fără chemare, nu putem nega acestei poezii măcar mesajul ei critic. Căci dacă un artist, fugind de un echilibru prin osificare, poate, oscilînd, să cadă într-o poziţie oblică primejdioasă, fără ca el însuşi să găsească o stabilitate pe un plan superior, nu-i mai puţin adevărat că, analizînd vechiul şi dislocîndu-l, permite descoperirea noului. Barochismul faţă de Renaştere a însemnat pătrunderea realismului în plastică şi înlăturarea primejdiei frumosului necontingent. Romantismul a adus problema şi lirismul după o epocă petrificată în didacticismul şi frivolitatea „micii poezii" a secolului al XVIII-lea. Chiar futurismul italian ca manifest concret, dacă nu satisface sensibilitatea, este ca gest critic un protest împotriva poeziei plină de circomvoluţii solemne de la Parini şi Ugo Foscolo încoace şi a prozei cvasimedievale cu „con ciò fosse cosa ché", o pledoarie pentru sinceritate şi notaţia vie. Dar fireşte Marinetti a dărîmat o casă, însă n-a putut ridica o alta cu sfărîmăturile ei.

Din cele de mai sus rezultă că opera critică cea mai desăvîrşită şi mai plină de urmări este marea creaţie însăşi. Ea e totdeauna revoluţionară, surprinde prin noutatea ei, reface

concepția despre lume și implicit judecă literatura veche. După apariția mișcării romantice nu mai era cu putință revenirea la clasicism. Voltaire a fost o mare figură, dar a scrie și a polemiza ca Voltaire în secolul XIX era cu neputință. Fără a scoate din empireul lor pe marii creatori, noua creație ieșită în alt moment istoric arată eroarea de a copia pe cei vechi. Cînd un critic spune că o operă actuală e „clasică", ori infirmă valoarea ei, ori greșește, echivocînd cuvintele, pentru că după Balzac nu mai poți fi un Marivaux. Sînt și false pastișe, reveniri, aparent naive, la linii vetuste, cu scopul de a face și mai evidentă noutatea. Aceasta constă nu în crearea unui univers integral nou ci într-o sensibilitate inediată corespunzînd coordonatelor spațiale și temporale.

Opera critică a creatorului pendulează între două extreme : sau creatorul inculcă idei despre artă (și implicit și judecăți despre artiștii care nu se înscriu modului său) prin opera sa creatoare ; sau, devenind discursiv, și deci conștient de propria sa operă, își exprimă ideile și judecățile fără ficțiuni, ca orice estetician și critic, totul fiind raportat, se-nțelege, în cele din urmă la personalitatea creatorului însuși. Dar atît opera de creație cît și cea de reflecție fac un tot și nu se explică decît prin cea dintîi. Aceasta e deosebirea între opera critică a creatorului și activitatea criticului profesionist, exclusiv judecător și clasificator. Distincțiile din punctul de vedere al culturii sînt fără sens. Artistul trebuie să fie un om bine organizat intelectualicește și chiar un erudit, oricît creația nu decurge direct din aceste însușiri. Nici I. Creangă nu era lipsit de erudiție în domeniul folcloric. Artistul spontan și inspirat căruia îi e teamă să deschidă un manual de psihologie ca nu cumva să-și altereze intuiția nu-mi inspiră încredere. Nu este muzician acela care nu cunoaște teoria muzicală și tehnica instrumentelor. Nici o simfonie nu poate fi compusă fluierînd. Viscerele muzicale ale lui Haendel sînt în orgă, în pîntecele ei apare inspirația. Cînd cineva afirmă despre oareșicine că este „un critic dublat de un artist", calificația mi se pare superficială. Ori avem de-a face cu un artist care pînă și în opera critică aduce modul de a gîndi concret al artistului, ori respectivul este un critic profesionist necreator, dotat pe ici, pe colo cu oarecari grații ale condeiului. Exercițiul și talentul nu sînt totuna cu arta. Proprie artistului este fantazia, prin care

poate transforma orice idee generală într-o ficţiune, viabilă în sine şi care, cum am zis, are de la sine şi o funcţie critică. Putem susţine însă că un artist se dezvăluie larg ca critic, cele două momente reprezentînd capul şi coada aceleiaşi unităţi biologice. Presupunînd acum că un artist ar face operă de fantazie numai în articole critice, necreînd de loc viaţă, fenomenul ar fi suspect, pentru că creatorul cel mai considerabil chiar în opera de ficţiune simte nevoia omenească, fie şi prin eroii săi, de a se descărca de conţinutul intelectului său fără „artă", vreau să zic fără plastică, cu o imaginaţie numai de idei, încît un critic care fuge de cerebralităţi poate prea bine să nu fie nici artist, ci doar un ratat în amîndouă întreprinderile, făcînd un compromis hibrid între ideologia reflexivă şi cea reflectată.

Unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor, pe care, lucru aparent curios, o posedă tocmai creatorii. Arta creatorilor care au o acţiune critică se manifestă nu ca o dublură, ci ca o zonă mai densă pe un fond mai translucid. Confuzie între criticul pur şi creatorul cu acţiune critică nu poate exista. Un erudit strînge un material documentar foarte bogat, îl supune unei atente critici de autenticitate şi pe urmă redactează o biografie. Un creator strînge şi mai mult material, ajutat de imaginaţie în cercetări, îl supune unui examen critic şi mai atent. El poate, redactînd, să scrie mai tumultuos şi mai neglijent, uitînd să se dubleze „de un artist". Însă biografia lui prinde viaţă, eroul devine tip, ipoteza psihologică depăşeşte printr-un salt de creaţie simpla însăilare de date. Eruditul e un profesor, celălalt e un Rembrandt. De fapt creatorul nu scrie biografii şi exemplul meu e dinadins ireal. Creatorul caută aspecte biografice parţiale, spre a le supune mai uşor unei idei concrete, aşa cum a procedat Tolstoi cu Napoleon I. Invenţia ca modificare a adevărului istoric nu-i necesară. Voltaire a scris *Carol al XII-lea* cu o documentaţie solidă şi azi, şi a făcut totdeodată operă de moralist, de care nu-i în stare un profesor.

Opera critică a creatorului e asemenea operei plastice a unui Goya, mergînd de la caricatură şi invectivă pînă la portretul de o penetraţie stranie, rezultat dintr-o scrutare ce pare indiferentă. Termenul „caricatură" ca imagine pentru critica directă a creatorului spre deosebire de aceea provocată prin

descoperirea noului, nu înseamnă că eu cred că artiştii sînt în general caricaturanţi. Orice operă critică, fie şi de catedră sau de foileton, fiind disecţie, este o caricatură, fie că, izolînd frumosul, încarcă natura simplă a creaţiei, fie că, scoţînd scheletul ei inteligibil, îi omoară viaţa. Criticul simplu, prin forţa lucrurilor, şi nu îi găsesc o vină într-asta, e un omorîtor.

Cade, după mine, răspîndita idee că artistul e mai puţin receptiv pentru toate formele de artă, avînd preferinţe pentru acelea înrudite modului său. Cine trăieşte creaţia direct are o putere simpatetică mai mare. Conflictele dintre artişti nu trebuie să ne înşele. Marii creatori s-au admirat totdeauna reciproc şi cîteodată reacţiunea lor negativă e un semn de a se fi simţit în faţa unei alte realităţi artistice. Criticul profesionist, prin natura lui nevibratilă, este mai expus restrîngerii gustului. El poate compensa răceala sa congenitală prin mai multă cordialitate în limbaj şi o modestie care să-l ajute să facă puntea de trecere între temperatura înaltă a operei şi cea joasă a cititorului obişnuit.

S-ar înţelege de aci că resping critica profesională şi o găsesc inutilă şi searbădă. Acesta nu e gîndul meu în nici un chip. Este încîntător cînd un mare creator îşi manifestă mulţumirea faţă de apariţia altui creator, dar critica modestă şi instruită îmi comunică mai organizat reacţia publicului contemporan şi prin el a umanităţii. Un om, mai ales cu simţurile educate şi cu intelectul exercitat, *nu poate* să fie total lipsit de sensibilitate. Altfel creaţia ar rămîne, cu această ipoteză mizantropică, etern incomunicabilă. În realitate umanitatea, mai cu seamă după o trecere de timp, dă asupra unei opere opiniile cele mai exacte. Omul în definiţia lui nu e un refractar frumosului şi judecă bine, o conglomeraţie de oameni este adesea ezitantă. Criticul este acela care organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare.

Ceea ce uneşte pe creator de criticul pur este faptul că nici un creator, chiar reticent în a da judecăţi despre alţii, nu se poate lipsi de spirit autocritic. Teoria creaţiei ca proces ingenuu este o falsitate. Fireşte, o operă nu se face cu echerul în mînă, ea nu e un fenomen industrial, dar conştiinţa însoţeşte ca un dublu pe omul spontan, care îşi dă foarte bine seama cînd o

operă se naşte în sine după legile naturii sau cînd e trasă cu forcepsul. Un artist veritabil în clipele de ariditate abandonează temporar redactarea, lăsînd ca viaţa să se mişte de la sine în pîntecele creierului său. După ce o operă a fost sfîrşită, un creator nu e liniştit, chiar cînd reacţiunile imediate ale opiniei publice sînt favorabile. Un artist are un fond de nelinişte care corectează infatuarea, însetat a verifica îndelung viabilitatea operei sale şi a găsi el însuşi o perspectivă obiectivă asupra subiectului său. Un mijloc serios în acest scop este recitirea peste mulţi ani, cînd ne-am înstrăinat de operă prin distanţă şi evoluţie. Citirea tardivă ne revelă sau frumuseţi de care ne mirăm că sînt produse de noi, sau iritabile stîngăcii. Sîntem nevoiţi adesea a recunoaşte că o operă veche este ireparabilă. Lipsit de simţ autocritic este creatorul care dispreţuieşte opinia criticii contemporane. Cu toată diversitatea reacţiunilor, în ciuda refuzurilor totale şi a unei întîrzieri în receptarea esenţei unei opere, această operă nu rămîne ignorată în configuraţia ei generală şi verdictul, cu observările de mai sus, se dovedeşte drept. Un corăbier nu încearcă să zboare cu orice chip prin aer cînd toată lumea îl încredinţează că nu s-a mişcat din loc şi că vîslele navei sale nu s-au desfăcut ca aripile. Ceea ce însă este îndreptăţit să facă un creator e de a nu ţine seamă de verdictele premature şi fără apel. Astfel dacă Ibsen are un eşec în teatru, nu înseamnă că Ibsen nu e un mare dramaturg. A persista în intuiţia critică despre sine însuşi pînă la o definitivă verificare a unei facultăţi e o formă de autocritică. Demoralizarea pripită e rudă cu infatuarea, o dependenţă de ceea ce se spune superficial în rău, precum ultima e o tumefacţie la ceea ce se spune superficial în bine. Creatorul trebuie să ajungă într-un timp dat să cunoască singur valoarea gestului său creator. Unui arhitect care pîndeşte noaptea casele pe care le-a construit spre a vedea dacă nu se dărîmă nu i-aş încredinţa nici o construcţie. Spiritul autocritic al creatorului dă veritabilului artist o idee adecvată despre puterea sa, la care ajunge fără a ignora critica dezinteresată a contemporanilor.

Cum ar fi absurd să cerem creatorului să facă şi critică curentă, acţiunea criticii profesionale devine necesară şi de mare importanţă socială. Spiritul critic profesional nu moare, mai ales în procesul de creştere al unei culturi, şi avem azi

critici tineri plini de fineţă şi de experienţă, ale căror incertitudini în judecăţi se datoresc mai ales condiţiilor în care sînt nevoiţi să judece şi care, ca să înlătur orice echivoc, nu sînt de natură ideologică ci accidentală. Ca simbolizare a judecăţii solemne a masei, criticul e acela care trebuie să prezideze acolo unde se alege şi se analizează operele. Sub acest unic aspect el nu trebuie să fie un funcţionar al scriitorilor. În critica profesională nemulţumeşti prin laudă pe cei nelăudaţi, prin respingere pe cei respinşi şi prin tăcere pe cei de care nu te ocupi. Dacă nu eşti bine apărat de o lege imperturbabilă, viaţa ta morală e în primejdie. Cu toate acestea, cum pînă acum, în ciuda acestei condiţii, au existat critici, nu am nici o îndoială că vor exista şi de aci înainte.

Nu confundaţi criticul profesional cu „profesorul" (termenul e curat convenţional şi nu se aplică profesorilor de catedră ca atare). Un „profesor" este dintre aceia care, cum am spus mai sus, fac silogisme, neavînd de la opere o impresie nemijlocită. Cineva, bine intenţionat şi instruit, mi-a argumentat astfel : Dumneata ai scris o biografie a lui Ion Creangă. Dar ea nu e aşa de interesantă, întrucît Creangă însuşi şi-a povestit o parte a vieţii în *Amintiri din copilărie*, iar restul vieţii orăşeneşti rămîne fără interes, deoarece povestitorul e un rural etc., etc. Bineînţeles că de o asemenea opinie nu ţin nici o socoteală, fără ca să-mi permit a trage vreo concluzie în favoarea operei mele şi de altfel nici vreuna defavorabilă criticului în totalitatea acţiunii sale. Argumentaţia în sine este nu mai puţin o criză preceptistică. De şi-ar fi scris nu amintirile din copilărie (simple efuziuni lirice), ci toată viaţa, ca Chateaubriand în *Memoriile de dincolo de mormînt*, şi cu cea mai mare exactitate documentară, şi totuşi un biograf nu se dă înapoi de a scrie o biografie. Căci Chateaubriand se aşează în faţa noastră aşa cum vrea el să fie văzut, iar noi vrem să-l caracterizăm aşa cum îl vedem noi. De ar fi autobiografia unui artist, cum e aceea a lui Benvenuto Cellini, inimitabilă în savoarea ei ingenuă, noi simţim neapărat necesitatea cerebrală de a supune în stil intelectual criticii proiecţia fanfaronă a unui subiect. Las la o parte examenul celorlalte precepte.

Un tînăr m-a invitat cordial să mă ocup şi de scriitorii actuali. Nu-i ignorez şi nu-i socotesc nevrednici de atenţia criticii. Dar eu nu sînt critic profesionist, vocaţia pentru acest gen îmi lipseşte, deşi probabil că nu şi spiritul critic. A verifica toate modurile de sensibilitate prin analiza scriitorilor şi toate formele de existenţă pînă la vieţile scriitorilor, privite concret ca nişte ficţiuni coerente şi simplificate, aceasta este o faptă trecătoare la care m-a îndemnat un demon ce se aşeza la picioarele mele chiar sub catedră. Pot eu să-mi permit jocul neserios de a face operă de moralist şi literatură pe baza unor existenţe în curs ? Acest lucru l-a încercat E. Lovinescu şi n-a putut să nu greşească. Adesea dintr-o revărsare de cordialitate, îmi vine să iau condeiul să scriu despre tineri, lăsînd o clipă din mînă unealta mea de gravor. Însă bunul-simţ îmi spune că despre tineri trebuie să vorbească tinerii. Flacăra mea, nemerită prin temperatura ei la topirea bronzului, poate să ardă crisalidele din care ies fluturii de mîine. Îmbrăţişarea mea poate să prefacă în scrum pe îmbrăţişat. Ceea ce spun e metaforic şi teribilist, dar conţine un adevăr general, meditat cu melancolică simpatie. Fiecare generaţie îşi creează criticii săi, care, chiar cînd greşesc, simt mai de aproape bătăile inimii contemporanului lor, precum aud mai sonor pulsaţiile a ceea ce a rămas viu din opera trecutului. Eu, dacă aş fi critic, m-aş prinde de ei, spre a evita să mă rup de prezent, zburînd prea sus.

POEZIA „REALELOR"

Cu toate unele aparențe înșelătoare, Titu Maiorescu este structural un țăran. A fost socotit ca atare, a recunoscut el însuși și a suferit, se pare, de un mic complex de inferioritate: „...eu sunt fiu de profesor — declara el în Parlament — dar tatăl meu profesorul era fiu de țăran și eu sunt dar nepot de țăran..." Mamă-sa umbla (după N. Iorga) „cu vălul obișnuit al femeilor de la țară sau din suburbiile Brașovului". Bineînțeles că nu trebuie să luăm termenul de țăran în înțeles de plebeu. Maiorescu e un terian ardelean. Ruralismul lui se străvede în atitudinea lui față de femeie. Produce oarecare surpriză, pentru cine ia olimpianismul lui Maiorescu într-un sens arid, viața erotică agitată a criticului. Maiorescu a avut, cum se știe, un mic scandal, pe cînd era profesor la Iași, cînd a fost acuzat că întreține legături de dragoste cu Emilia Riquert, o guvernantă de la Școala Centrală de fete. E foarte posibil să nu fi fost nimic la mijloc, totuși Maiorescu nu se arată scandalizat de scandal și toată energia lui e îndreptată cu un înalt umor în sensul de a zdrobi logic o intrigă. Un profesor auster ar fi evitat să aibă relații de prietenie cu o pedagogă în localul unei școale de fete. El nu înțelegea lucrurile astfel. Nutrit cu lectura lui Goethe și om cu suflet complex, caută fără ipocrizie experiența sentimentală. În privința aceasta e un om superior și ruralismul lui originar nu e în chestiune. Unele răceli față

de Eminescu par ieşite din gelozie, şi Clara avea multe motive să suspecteze raporturile dintre Mite şi Maiorescu, care, acesta din urmă, blama asiduităţile lui Eminescu faţă de Mite. Motivele reale de despărţire între critic şi Clärchen nu sînt uşor de stabilit. Alecsandri, cu oroarea metafizicului, pretindea că Schopenhauer detracase creierul lui Maiorescu. În orice caz acesta se plictisise şi din cauza geloziei (care însă, cum se vede, era foarte îndreptăţită), şi din motive de ordin estetic. Clärchen era suferindă şi în 1882 suportă la Londra o operaţie. În drum spre ţară, surprinzînd-o îmbrăcîndu-se, Maiorescu rămase foarte „decepţionat". Dimpotrivă, Anna Rosetti cu care dinainte întreţinea raporturi extrem de afectuoase era „încîntătoarea Annette", care, în treacăt fie zis, nouă ni se pare anguloasă, cu nasul acut. Era însă o femeie de lume, cu relaţii în lumea mare, îmbunătăţind considerabil societatea omului politic. Totuşi, cu toate că Maiorescu e foarte mulţumit de Annette, nu-şi poate reprima agasarea pentru accesele de gelozie ale noii soţii, care i se părea în aceste împrejurări „jumătate alienată — idioată". În scurt, spre deosebire de Conachi, care detestă divorţul şi înmormîntează pe Zulnia cu mare paradă, Maiorescu, dezgustat de decrepitudine (Clärchen va muri canceroasă), în ciuda unor crize de sensibilitate, rupe căsătoria cu cea mai rece deciziune. Nu crede aşadar în fatalitatea dragostei, care făcea pe un Petrarca să simtă efectele amorului chiar cînd Laura nu mai era cea de la început :

Piaga, per allentar l'arco, non sana.

Într-asta se dezvăluie ruralul din Maiorescu. Femeia reprezintă pentru el o avere mobilă, o piesă de inventar casnic care trebuie mereu să fie utilă fenomenal. Cu ideea absolută a fiinţei respective, indiferent de vicisitudinile fizice şi morale, el nu are de-a face. În ciuda afemeierii, Maiorescu nu preţuieşte femeia şi n-am putea să spunem că e misogin, ca Eminescu, fiindcă asta ar presupune un idealism dezamăgit. Maiorescu are concepţia ţăranului că femeia nu preţuieşte cît bărbatul, colorîndu-şi numai ştiinţific şi filozofic această opinie. Nu voia să audă de emanciparea femeii, sub motiv că ea posedă un creier mai uşor la cîntar : „Cum am putea — zicea el — să încredinţăm soarta popoarelor pe

mîna unor ființe a căror capacitate craniană e cu 10 la sută mai mică". Recunoștea doar că, individual, un bărbat poate totdeauna găsi o femeie mai cuminte decît el și asta s-ar părea a fi părerea lui Maiorescu despre Humpel în comparare cu Emilia Maiorescu. Sofia Nădejde se irită grozav de „chestia crierului la femei" și răspunse foarte aprins și documentat, fără să zdruncine prejudecata maioresciană. Criticul considera pe femeie inferioară și din punct de vedere etic, din cauza excesului de pasiune. După el superioritatea bărbatului stă în obiectivitatea lui, adică în putința de a se ridica pînă la adevăr. Logica este instrumentul adevărului. Însă femeia e ilogică. Știința, prin caracterul de obiectivitate, face pe om tolerant. De aceea Maiorescu recomandă sporirea instrucției științifice la femei, în scopul de a li se inculca „fundamentele unei umanități".

Al doilea caracter țărănesc al lui Maiorescu este primatul instinctului de conservație economică individuală : „Acest om este, cum zice d. Brătianu, din opincă, și trebuie să muncească pentru a trăi". Așadar „a trăi" este esențial pentru Maiorescu. Dar ce înțelege el prin a trăi ? Hotărît că nu simpla subsistență. El și-a pus în minte încă de la început de a duce o existență largă, de aristocrat (și într-asta nu-i putem găsi omenește vreo vină), și toată energia lui este îndreptată în acest scop. Observînd că în acele timpuri de mare proprietate agrară avocatura și politica erau singurele profesii rentabile, își dă la Paris licența în drept. În țară începe prin a fi supleant și procuror de tribunal, apoi avocat. Noi azi dăm o mare atenție profesoratului din tinerețe al lui Maiorescu și ne scandalizăm de întreruperea forțată a carierei sale. Fiu de profesor și ardelean, Maiorescu avea desigur respect pentru cariera didactică, nu însă fanatismul pe care îl bănuim. Bolintineanu, ministru, fu scandalizat că rectorul Universității din Iași cerea mărirea salariilor. Maiorescu face la Iași un cumul de profesii și dă, cum știm, ca rector, „anonciu de avocatură", ceea ce înseamnă că nu se întorsese din Germania cu intenția de a-și găsi un rost oricît de modest spre a putea să se dedice meditațiilor. Maiorescu nu era nici Descartes, nici Spinoza, nici Kant, nevoia imperioasă de a soluționa problemele universului este secundară la el. Formula lui Maiorescu este cea comună, *primum vivere, deinde philosophari.* Asta nu vrea să zică a nega că un

spirit reflexiv poate să cugete, aproape fără să-şi dea seama, în lupta însăşi pentru viaţă. Tot ce voim să spunem este că la Maiorescu se constată o continuă proorogare a meditaţiei pînă la rezolvarea adaptării materiale. Criticul a fost demis din învăţămînt chiar de conservatorii săi, de Tell anume, pentru motivul că venea la Parlament, în loc să stea la catedră. Tell considera incompatibilă calitatea de funcţionar cu aceea de deputat. Maiorescu putea să revină în învăţămînt, şi s-a exagerat delicateţa lui, care nu era în chestiune aici. De fapt n-a dorit să redevină profesor, şi încă la Iaşi, pentru că mijloacele de cîştig i se păreau insuficiente. Maiorescu se stabili definitiv la Bucureşti, dedicîndu-se avocaturii. Ca ministru, în 1875, el nu contestă principiul lui Tell al inconvenienţei de a ţine două profesiuni şi propune suprimarea unor catedre universitare de la Iaşi, deţinute de oameni care făceau avocatură. Ar fi putut să formuleze propoziţia ca profesorii de carieră să renunţe la avocatură. Acest lucru părîndu-i-se dureros, el interpretează dimpotrivă îndepărtarea din învăţămînt, pe simplul motiv de fapt al insuficienţii activităţii didactice, ca lipsită de gravitate economică: „Ce are să se facă profesorul, cînd i se va tăia acea cracă bugetară de sub picioare? Apoi n-are decît să-şi continue profesiunea de avocat."

Maiorescu ţine atît de mult la lucrativitatea avocaţială, care îi îngăduie larga existenţă, încît perspectivele de a fi ministru nu-l încîntă, fiindcă ministeriatul înseamnă diminuarea veniturilor. Un studiu meticulos asupra lui Maiorescu avocat ar modifica mult din falsa imagine pe care ne-am constituit-o a unui Platon academizînd între ciracii săi. De fapt Maiorescu e asaltat de „o droaie de clienţi" şi-şi petrece vremea prin tribunale. „Multe procese am", spune odată. Într-o zi era ocupat cu „recursul Poumay contra primăriei, concluziuni Bürker-Ziegler, raport pentru Gresham din Londra... recursul baron Bellio..." Acuzat în Parlament că primeşte „procese grase" şi încă din partea guvernului, se miră: „Să nu primesc să apăr Creditului un proces? Dar aş fi un nebun!" Carada îi oferi şi el un proces al Băncii Naţionale: „...nu l-am refuzat, fiindcă n-aveam de ce, era drept!" La 1880, declara: „D-lor, eu sunt avocat al Societăţii drumurilor de fier". Cînd e vorba să-şi simplifice activitatea, avoca-

tura e aceea la care Maiorescu nu renunţă : „Am să mă concentrez în procese şi Schopenhauer. Mai multă filozofie, domnule Maiorescu." De notat că prin filozofie, criticul înţelege aprofundarea lui Schopenhauer, nicidecum meditaţia personală. Mult mai nimerit ar fi spus : să mă concentrez în avocatură şi în problema categoriilor.

Logica slujeşte lui Maiorescu ca un instrument profesional în susţinerea proceselor. N-am putea admite că el cultiva sofismul, fiind o minte cu totul superioară, însă, referindu-ne la un caz cunoscut, el aplică regulele cu intenţie morală sofistică, paradînd cu ele, spre a minuna tribunalul. Avem un indiciu în concluziile puse la procesul succesiunii lui vodă. Unul din erezi, care fusese prevăzut legal în testament dar nu avusese prilejul de a mai primi alte daruri, prin moartea tatălui, acceptase pactul de familie pentru lichidarea ultimelor pretenţii şi totdeodată, după ce profitase de el, intenta un nou proces de partaj. Maiorescu defini situaţia printr-o dilemă în regulă :

„Astfel, or de se va ţine seamă de deciziunea Curţii din Galaţi, or de nu se va ţine seamă, cererea lui beizade Grigorie trebuie respinsă.

Dacă averea doamnei a ieşit din succesiunea lui vodă prin partagiul de ascendent, cererea trebuie respinsă, pentru că beizade Grigorie a primit partagiul de ascendent.

Şi dacă averea doamnei a rămas în succesiune, cererea trebuie respinsă, pentru că beizade-şi are rezerva neatinsă."

De aci se vede că formalismul logic excesiv al lui Maiorescu îşi are sursa şi în pregătirea lui juridică. Chestiunile de justeţă formală primează asupra acelora de fond.

O întrebare interesantă este aceasta : de ce Titu Maiorescu, fiu de profesor şi nepot de ţăran, a intrat în partidul şi în mediul conservator, trecînd peste clasa burgheză ? Pot fi unele cauze accidentale. Nu trebuie ignorată totuşi o motivare de ordin mai structural. Maiorescu a manifestat totdeauna oroare pentru boemă şi pentru viaţa nesistematizată. El e un protocolar prin definiţie. Nu poate concepe, de pildă, o căsătorie lipsită de decenţă socială şi de stabilitate economică şi se amestecă discret în viaţa intimă a junimiştilor, manifestînd aprobarea sau dezaprobarea. Căsătoria lui Slavici cu Catinca Szőke produse „oarecare înstrăinare" a criticului, care însă fu încîntat de a doua soţie a lui Slavici, din

1886, „o fată foarte inteligentă", profesoară din Sibiu. Țăranul în general și mai cu seamă cel ardelean e de o convenționalitate maximă, mișcările sale în evenimentele sociale sînt de natura riturilor și abaterile inadmisibile. Slavici a zugrăvit foarte atent această aristocrație rurală, preocuparea de opinia publică („Ce va zice lumea?"), distanța între clase, prestigiul personal. În fața lui Mihu, pretutindeni pe unde trece, oamenii își descoperă capetele, iar nevestele tinere și copiii îi ating mîna cu fruntea. Pe o punte se naște între Cosma și Mihu un conflict de precedență. Merg amîndoi pînă la mijlocul punții și cu „obrajii roșiți" Cosma e silit să dea înapoi. Convențiile la sat sînt foarte puternice și sub nici un cuvînt un țăran nu poate repudia pe cei care vin să-i facă urări în anume zile mari. Ei bine, Maiorescu, sărind din tradiția lui rural ardelenească în aceea boierească, nu face decît o trecere cantitativă de la modest la somptuos. În fiece aniversare a nașterii sale primește invitați, cărora le oferă șampanie și supeu rece. Face vizite de digestie, asistă la înmormîntări, frecventează „societatea", pe m-me Barbu Catargi, spre pildă, „grande-dame" fără un ochi. Și știm că s-a simțit dator să facă și un duel cu Stătescu, duel care a decurs fără primejdie, încît Maiorescu „kehrte mit Carp nach Hause zurück, comme si de rien n'avait été". Fiind convenționali, țăranii și aristocrații au sentimentul tradiției și sînt înceți în înțelegerea formelor noi. De fapt aristocrații foarte vechi sînt mult mai înțelegători și Saint-Simon, teoreticianul, era urmașul lui Saint-Simon cel cu fumuri nobilitare. Conservatorismul lui Maiorescu are aspect mai mult țărănesc, fiind o formă de prudență și un formalism propriu ruralului, care nu știe să rezolve problemele spontan. Libertatea de înțelegere a aristocratului care duce pînă la mentalitatea revoluționară se explică și prin insensibilitatea sa pentru avere. Crescut în opulență și cu oarecare scepticism pentru destinul avutului funciar, aristocratul se blazează, manifestînd și o curiozitate pentru indigență. Aristocrații prea vechi nu-și mai întemeiază orgoliul pe bogăție ci pe sînge, iar mizeria le slujește ca mijloc de a scoate în evidență nobleța calitativă. Există un proletariat de protipendadă, cel mai rigid, și lui i-a aparținut de pildă un Barbey d'Aurevilly. Avînd în vedere imposibilitatea de a-și aliena calitatea, aristocratul sare iute peste prejudecăți. C. A. Rosetti al nostru, odraslă de bo-

ieri, mergea de-a-ndaratelea călare pe saca, folosea sania vara şi-şi lăsase plete à la Th. Gautier. Făcea comerţ cu petrol rectificat, încălţăminte pentru copii, flori pentru toaleta damelor şi fu staroste al marchitanilor.

Dimpotrivă, alta e situaţia oamenilor de felul lui Maiorescu, care posedă mult din spiritul economilor rurali ai lui Slavici. Ceea ce seamănă a snobism la Maiorescu e mai mult o sperietură de civilizaţia mai înaintată. Criticul nu era nici un avar, nici un preţuitor al bunurilor în sine, dar cultiva totuşi finanţele solide. Tot eşafodajul său social constă în independenţa materială. Fiu de profesor, de-ar fi căzut în mizerie, ar fi fost un simplu fiu de profesor, în vreme ce beizade Sturdza pe care îl combătea în proces, sărăcit, ar fi păstrat trufia de beizadea. Lui Maiorescu, spre a-şi susţine autoritatea, îi trebuia o bună casă în str. Mercur, substanţiale onorarii de avocat, talent oratoric. În privinţa locuinţei, Maiorescu manifestă o superstiţie a confortului, judecînd lucrurile la data respectivă. Îşi pusese sonerie electrică pe care o manipula singur, avea baie şi water-closet englezesc. Că le avea nu pare nimic neobişnuit azi, însă Maiorescu era din cale afară surprins de ele, notificînd de a fi luat o baie la întoarcerea din călătorie şi recomandînd foarte inocent surorei sale Emilia Humpel, ca pe o ustensilă rară, water-closetul englezesc.

Spre deosebire aşadar de un aristocrat vechi, Maiorescu tinde la consolidarea economică. Chiar voiajurile sale fac impresia unei avariţii de amintiri turistice. Criticul colecţionează peisaje. Imitînd pe moşierii vremii, pe conservatori, pe Alecsandri, pe Ghica etc., Maiorescu pleacă aproape fără excepţie, de Crăciun, de Paşti şi peste vară, în străinătate, făcînd circuite. Astfel în 1889, vara, călătoreşte : Pesta, Viena, Nürnberg, Baireuth, Kissingen, Constanz, Zürich, Rigikulm, Luzerna, Chamonix, Geneva, Lausanne, Belfort, Paris, Troye, Zürich, Salzburg, Viena. În 1890, vara : Pesta, Dresda, Berlin, Copenhaga, Helsingborg, Göteborg, Troillhättan, Christiania, Trondhjem, Bődő, Henningsvär, Tromső, Hammerfest, Cap Nord, Upsala, Stockholm, Copenhaga, Kiel, Hamburg, Berlin, München, Reichenhall, Salzburg, Viena, Pesta. În vara 1891 : Pesta, Viena, Ems, Wiesbaden, Amsterdam, Rotterdam, Anvers, Trier, Strassburg, Zürich, Bellagio, Lugano, Milano, Venezia, Semmering, Viena etc.

Au aceste turneuri vreo semnificaţie interioară? Nu prea se pare. Maiorescu cumulează date geografice. Nu se vede nicăiri vreun semn că l-au îmbogăţit sufleteşte priveliştea de la Capul Nord sau viziunea canalurilor veneţiene. Maiorescu nu ştie să spună, fiindcă nu vede. Cîtă deosebire de pildă faţă de E. Lovinescu, un om mult mai fin senzorial, care stă în cursul anului aproape nemişcat pe un scaun, înălţat cu cîteva reviste, iar vara merge tot acasă la el la Fălticeni, pentru ca foarte rar să se repeadă la Paris. Şi totuşi Lovinescu are sensul Parisului. Un om interior merge numai la Toledo, sau numai la Siena, sau numai la Marea Nordului, cultivînd un climat dominant şi expresiv. G. Ibrăileanu şedea numai la Iaşi şi numai într-un cartier al Iaşului, de unde explora cu imaginaţia şi prin cărţi restul lumii.

Maiorescu este un om al epocii lui de adaptare economică, pentru că se constată la el foarte puţină preocupare de valorile care transcend existenţa istorică, deşi, teoretic, nu le nega. De ce Maiorescu n-a scris o operă de filozofie? De ce n-a compus Istoria românilor? De ce n-a lăsat o operă mai consistentă? N-a avut vreme, însă precum am văzut nu şi-o căuta. Pentru Maiorescu, „cariera" e suficientă : era un bun avocat, un profesor punctual, un orator gustat, astea îi erau de ajuns. La ele se adăugau plăcerile călătoriei, ale lecturii în comun, ale petrecerilor uneori aşa de excesive încît Maiorescu se declara însuşi „cam ameţit". De pildă, de ziua lui, veniră la el, odată, Al. Davila şi Sander Brăiloiu şi ţinură o conferinţă franceză à deux „sur la femme".

Învinovăţim fără dreptate pe Maiorescu de modicitatea operei lui critice, pentru că el nu înţelegea prin critică ceea ce înţelegem noi. Nu avem nici cel mai mic indiciu că preţuia pe un Sainte-Beuve, ori pe un De Sanctis, că-şi dădea seama de existenţa unei critici creatoare, mijloc de expresie analitică a personalităţii umane. El face exclusiv (însă cu mare talent) operă didactică. Începuse cu principii de gramatică (*„Şcolarul intră în odaie. El ţine trei cărţi în mînă.* Aceste sînt doă gîndiri spuse. *Gîndirile spuse se numesc propusăciuni.* Aci avem dar doă propusăciuni"). Apoi sfîrşi cu precepte estetice : a se feri de „înjosire în concepţiune şi expresiuni", a prefera iubirea „curată", a evita decadentismul.

Maiorescu este repudiat azi pentru formalismul lui, de fapt, după obiecţia lui Gherea, că face critică metafizică cre-

zînd într-un frumos absolut necondiţionat de economie. Asta e adevărat. Trebuie observat de asemeni că Maiorescu înţelege prin realism naturalismul. „Mătreaţa", chiar în proză, e absolut inadmisibilă. „C'est du réalisme dégoûtant." Cu toate acestea, gestul unui erou de a-şi purifica mereu umărul de mătreaţă, satisfăcînd două instincte contrare : acela de prurit plăcut şi de higienă vestimentară şi totdeodată cîştigînd timp prin disimulare, poate să fie foarte caracteristic pentru un erou de tip balzacian, ca şi gestul de a priza tabac, a-şi destupa urechea cu un deget, manevrînd toată palma în aer. Un aristocrat veritabil nu se supraveghează, avînd încredere în nuanţe, şi foarte adesea suflă nasul zgomotos şi mănîncă neglijent. Falsa lipsă de autocontrol e tipică la Odobescu. Maiorescu e sasistit şi se înarmează în viaţă şi în literatură cu un cod de legi. În două rînduri observă în jurnal că n-a fost îmbrăcat convenabil. O dată a ieşit la gară cu pălărie rotundă şi jacheta neagră, iar altă dată, dimpotrivă, la palat, cînd invitaţii au venit în frac dar fără decoraţii, el s-a prezentat în mare ţinută civilă.

În scurt, toate valorile sînt după Maiorescu rezultatul împlinirii unor condiţii : femeia trebuie să nu se amestece în chestiuni neîngăduite de capacitatea sa craniană, să nu decepţioneze corporal, să nu fie alienată — idioată de gelozie. Limba să fie ferită de elemente impure care aduc înstrăinarea între popor şi clasa cultă, cuprinsul poeziei să fie bogat în idei care înalţă simţirea. Vorbind despre Eminescu, criticul nu-i relevă decît merite culturale în sensul de mai sus, cu toate că un sentiment obscur al valorii lui absolute îl avea fără îndoială. Raţionalismul lui Maiorescu depăşeşte marginile îngăduite şi nu lasă loc pentru exaltarea necesară descoperirii factorilor congenitali.

Fiind vorba de un om care a fost pe punctul de a se sinucide din cauza unei femei, cum a făcut Odobescu, ne întrebăm dacă el, Maiorescu, putea să fie, cu talent poetic, un Conachi. Că nu putea fi rezultă din dispreţul însuşi pentru poetul erotic semnalat în polemica cu G. Sion prin exclamaţia : „Bietul Conachi". Desigur, limba acestuia era greoaie şi cuprinsul lipsit de înălţimea ideilor, pentru că criticul, dispreţuitor rezervat al femeii, nu cunoştea bucuriile de a se devota „ibovnicei slăvite".

*

Examenul mentalităţii lui Maiorescu ne poate ajuta să facem unele generalizări prin care să înţelegem tipologia oamenilor creatori români. Problema sexualităţii este capitală într-o literatură, totul pivotînd în jurul ei, şi am remarcat la Titu Maiorescu o tendinţă spre *divortium*. Divorţul, în accepţia filozofică în care luăm această noţiune, înseamnă originar despărţire de drumuri. E un fel de a spune că drumul bărbatului şi cel al femeii nu sînt identice. Filozofiile superioare europene au structură bisexuală, după imaginea antropologică, sînt cu alte cuvinte dualiste. Spinoza consideră Divinul ca o substanţă, manifestă prin două atribute, gîndirea şi întinderea. Gîndirea fiind absolută, este deci (observăm noi) principiul masculin, în vreme ce întinderea, divizibilă, e femeie. Folosind aşadar limbajul spinozist, nu există inegalitate în termenii sexuali. Bisexual este şi criticismul lui Kant. Imaginea lumii rezultă din conjugarea categoriei inteligibile cu un factor inefabil. Categoria e bărbat, lucrul în sine e femeie. Dar amîndoi termenii sînt egali, reductibili la un postulat factor metafizic. Hegelianismul, materialismul dialectic nu renunţă la dualitatea erotică. Substanţa lumii e spiritul ori materia, realitatea istorică e posibilă prin contradicţie între doi termeni, printr-o ceartă. Teza e bărbat, antiteza e femeie, între afirmaţie şi negaţie nu se poate stabili raport ierarhic. Amîndouă poziţiile sînt egale.

Nu tot astfel stau lucrurile la Leibniz. Monada e un atom, fără calificare sexuală, care oglindeşte în sine toate raporturile din univers. Acea armonie prestabilită de care vorbeşte filozoful e un fel de cor de băieţi ca în cantoria lui Luca della Robbia. Nici un element n-are alt timbru.

Concepţiile orientale sînt moniste, cu aparenţe dualiste. Unicul principiu este Verbul, Spiritul, agentul viril. Există şi femeia, ca mater, materie, însă e o simplă negaţie, imagine a lumii la margine haotică. Se pare că condiţia socială a femeii se oglindeşte în sistemele filozofice, căci, fără a insista asupra confuziilor frecvente de principii, nu există îndoială că haosului i se conferă o situaţie minoră şi că revenirea spre neant înseamnă o diminuare a spiritului. Verbul trebuie să se ţină mereu la distanţă de neant, dominîndu-l

şi rezolvîndu-l, iar cînd nu e în stare a face aceasta, se tăgăduieşte însuşi, absorbit de nimicul feminin. Opoziţia mitologică e aceea dintre absolut şi relativ. Apa peste care pluteşte cuvîntul e nestatornicia valurilor, veşnic neîntocmitul, pasivul, cuvîntul e lumina rotundă, soarele, bărbatul. Luceafărul lui Eminescu îmbrăţişează această concepţie a ierarhiei principiilor şi o metodă de salvare a principiului viril adecvată. Astrul e aproape să cadă în neant, spre Cătălina, apoi, vivificat în prezenţa divinităţii, descoperă diversitatea de drumuri şi acceptă un divortium. El, Luceafărul, nu are nevoie de femeie decît ca de un indicator îndepărtat al graniţei dintre absolut şi relativ. Femeia nu are existenţă metafizică. Se poate vorbi de suficienţa virilă a Luceafărului.

Însă aceasta e filozofia, de origine rurală, a lui Maiorescu însuşi. Criticul acceptă femeia cu suficienţă, necrezînd în calitatea ei de atribut al substanţei divine. Bărbatul *sufficit*. O formă de divorţ este sinuciderea şi T. Maiorescu era pe cale de a-şi ridica viaţa. Să nu uităm că Maiorescu era schopenhauerian. După pesimistul german sinuciderea este inutilă pentru că nu poţi distruge eul metafizic veşnic regenerabil. Atunci cum poate scăpa un om prin moarte de obsesia femeii terestre de vreme ce ar reîntîlni-o în eternitate ? Maiorescu nu crede însă nici în metafizica eului şi ca tip rural avea probabil ideea că femeia nu e reprezentată transcendental printr-un suflet. Sinuciderea salvează deci spiritul de materie. Odobescu a divorţat şi el prin sinucidere, la fel Anghel. Pentru Odobescu femeia fusese „prăpastia" în care se afundase, „mormînt al inteligenţei", deci al inteligibilului.

Se poate obiecta că Maiorescu, Odobescu, Anghel n-au fost atraşi decît de farmecul fenomenal al femeii şi că nu trebuie să le imputăm ignorarea a ceea ce nu există pentru ei. Nici nu e vorba de imputare. Ei aparţin unui grup de oameni fără imaginaţie metafizică, luînd drept realitate curata empirie. Există două soiuri de scriitori, *idealişti* şi *realişti*, sau didactici şi gnostici. Cuvintele le folosim într-o accepţie foarte largă şi eliberată de sensurile comune. Idealist şi didactic este, de exemplu, Maiorescu, mult mai puţin Eliade. Molière, La Bruyère, Balzac sînt realişti. Balzac nu are nici simpatie, nici repulsie pentru eroi şi nu doreşte în nici un chip să-i corijeze. Şi-a intitulat opera *Comedie umană* cu

gîndul la Dante și într-adevăr, el e un mistic ca și Alighieri, fiindcă jubilează la miracolul arhitectonic al universului. Ce-ar fi, pentru astfel de artiști, o umanitate fără caracterologie, anulată în ideea de perfecțiune? Idealismul ar distruge realitatea ei. O lume a duhurilor fără Infern și fără Paradis ar fi un nonsens, un acoperiș fără substrucție și fără colonade. Răul e marmura neagră cu care se construiește absolutul. Realistul e un fatalist, crezînd în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscînd determinismul prin contingență și sărind către poziții relative mai bune. Opera lui Balzac nu-i compatibilă cu concepția evoluției spețelor. Dacă scriitorul francez ar fi crezut că schema eroilor săi e o simplă cristalizare perimabilă a unei energii psihice prin esență inconsistentă, ar fi lăsat pana dezolat. Realistul e confident în schema eternă a universului, dimpotrivă, idealistul e pesimist.

Aceste două tipuri de mentalități nu sînt firește pure și elementele contradictorii se amestecă. În general, totuși, tipologia ne ajută să definim. Astfel, în literatura română scriitorii de tip idealist, didactic, pesimist (și deci meliorist) abundă. Realiștii sînt încă pînă azi rari, imaginația metafizică e mai puțin focoasă. Acum e momentul să facem un scurt examen poeziei lui Conachi și a întîilor Văcărești. Vom constata cu surprindere că ei sînt niște contemplatori ai realelor, poeți crezînd în rotațiile fatale, care nu fac nici o sforțare spre a se deplasa în fenomenalitate. Ei au o religie și sub spețа ei concep și erotica.

Condiția socială, educația religioasă pot explica în parte acest fenomen. Conachi avea, după informația contemporanilor, o avere colosală. Nimic nu-l îndemna să se deplaseze din condiția lui, dimpotrivă, totul îl consilia să creadă în fixitatea formelor sociale. Oricîte „idei generoase“ am afla la boierii din această epocă, ei rămîn dacă nu reacționari cel puțin niște staționari, ceea ce în fond e totuna. Ce se ia de obicei drept progresism e de fapt caritate. Conachi face pomeni, înzestrează fete orfane, cumpără cărți. Astea sînt rituri, deduse din principii, nicidecum gesturi de dialecticieni. Acela care s-a obișnuit să considere fatale condițiile sociale transportă ușor fatalismul în toate zonele de speculație. Întîii noștri poeți erotici s-au hrănit cu „mica poezie“ franceză

care horaţianiza şi cu poezie minoră settecentescă. Aceasta din urmă petrarchiza, însă Petrarca era şi el un horaţian.

Caracteristicile micii poezii sînt: *Elogiul oţiului* (Beatus ille). (Evident, sforţarea este inutilă, bogaţi ori mediocri n-avem altă bucurie decît condiţiile generale.) *Evocarea unei vîrste de aur şi a unui regim democratic.* (Democraţia bucolică e un sofism. Acolo nu există decît o singură clasă aristocratică a păstorilor, întemeiată pe otium. Boierii români au eludat vîrsta de aur şi democraţia bucolică, reducîndu-le la condiţia indolentă a boieriei rurale. Erotica lui Conachi e a unei clase unice.) *Idila juvenilă.* (Pastorala cîntă criza sexuală a tinerilor, ca şi folclorul.) Erosul lui Conachi este matur. În poezia de tipul Conachi şi Văcărescu criza erotică se prelungeşte pe toată durata vieţii şi devine profesională. Pentru un „om de naltă fire" ca Nicolache Văcărescu iubirea e un scop în sine :

A trăi făr-a iubi
Mă mir ce traiu o mai fi.

Conachi şi Văcărescu platonizează ca şi Petrarca, recunoscînd realitatea metafizică a femeii şi imposibilitatea divorţului. Simpla edificare filozofică ar da o poezie monotonă, abstractă sau encomiastică. Erotica de tipul acesta stă însă pe o continuă raportare a empiricului la metafizic. O imagine a femeii fenomenale nu este înlăturată, şi nici chiar a unei femei obtuze. Totuşi cu Cătălina nu ne întîlnim. Femeia din poezia lui Conachi e capabilă să descopere în sine calitatea de al doilea factor al universului. Tehnica poeziei este alunecarea continuă şi savantă între mistic şi profan. Situaţiile sînt limitate. Bărbatul, care păstrează mereu conspectul ordinei divine, face femeii empirice reproşuri sau gesturi de paradă, din următoarele motive :

Femeia empirică, deşi de esenţă metafizică, este uneori inconştientă de fatalitatea care domină întîlnirea între sexe. Atunci poetul îi atrage atenţia asupra tropismelor erotice. De pildă, Alecu se consideră un fluture de noapte obsedat de lumina lămpii :

Ca pervaneaoa am ajuns,
Nu e vrun lucru de ascuns,

Singur alerg de voie
În foc fără nevoie.

Sau evocă mişcarea fatală a heliotropului :

Cum să-ntoarce după soare
Pururea această floare
Aşa inima din mine
În veci îmblă după tine.

A doua deficienţă a femeii poate fi ignorarea gravităţii dragostei. Atunci poetul face mină tragică :

De lacrămi vărs pîrae
Cu groaznică văpae.

Deşi el nu poate fi sceptic în ce priveşte capacitatea de gnoză a femeii, el încearcă a-i vivifica memoria metafizică, făcînd demonstraţii :

Dă nu mă crezi pă mine
Întreabă pă oricine
Şi vezi cît pătimeşte
Un suflet ce iubeşte.

A treia culpă, emendabilă şi ea, a femeii, e de a fi temporar inconştientă de valoarea ei absolută. Nu se poate presupune că ea ar rămîne mereu astfel, căci ar fi neantul. Există şi în poezia de tip Petrarca-Conachi o suficienţă virilă, aceea că bărbatul nu pierde o clipă viziunea realelor. Chipul de a aduce în conştiinţă reminiscenţa calităţii divine este idolatria. Poetul (Conachi, Alecu Văcărescu) face „laudele“ iubitei :

Singură eşti numa una
Care ai luat cununa.

Şi fiindcă atributul care destăinuie esenţa se revelă în armonia fizică, poetul (Alecu) duce pe femeie în faţa oglinzii :

Oglinda cînd ţi-ar arăta
Întreagă frumuseţea ta
Atunci şi tu ca mine
Te-ai închina la tine.

Această strofă e foarte delicată și de sugestie complexă. Așadar femeia în chestiune nu privește obișnuit în oglindă, are o inocență și o lipsă de fatuitate care merge pînă la excesul de a ignora că spiritul se sensibilizează și spațial. Conachi mai face și probe mistice. Cînd jură, fulgerele scapără prin văzduh și pămîntul se cutremură. În felul acesta „ibovnica slăvită" își poate da seama de natura fatală a dragostei. O demonstrare a caracterului absolut al iubirii este datarea. Spiritualul se revelă în temporal și data istorică e un memento. Ca și Dante, Conachi crede într-o cifră secretă, care la el e nouă:

De nouă ori pînă astăzi pămîntul colindător
A călătorit pe crugul soarelui nemișcător
De cînd am văzut cu ochii o muritoare a ta.

Zulnia a murit la „7 ciasuri din zi fără zăce minute", fiind îngropată „cu mari paradă". Aceasta e data trecerii din veac în eternitate. Legătura mistică dăinuie însă mai departe. Este o anume aparentă vină pe care acești erotici o tolerează ca fiind în definiția lucrurilor: o oarecare impasibilitate din partea femeii, dovedind prudența ei, necesara scrutare a calității lui Eros, dacă e profan ori spiritual. Rigiditatea dă prilej bărbatului, ca și în religia cea mare, să slujească, să jertfească, precum zice Nicolae:

A dori făr-a jertfi
Mă mir ce dor o mai fi.

Dacă luăm în examinare, sub raportul eroticii, principalii poeți români, vom avea surprinderea să constatăm că majoritatea suferă de suficiență virilă; fie încercînd repede ca Eminescu un divortium spre a-și „salva" spiritul viril de neantul femeii, fie ignorînd cu totul în poezie un al doilea factor originar. Eliade e o figură foarte interesantă și bogată sufletește și pare la prima vedere un scriitor de tip idealist didactic. În realitate el e tocmai contrariul. Ca filozof al treismelor, s-ar zice că recunoaște valoarea femeii. Adesea el vorbește de „maritaj" între contrare și universul este efectul conjugării Spiritului cu Materia, sau Activului cu Pasivul. Probabil însă că în noțiunea de materie Eliade punea o impresie de haotic și inferior, căci niciodată n-a ridicat pe

femeie la imaginea Spiritului încarnat. Eva din Eden, în seara nunții, e văzută cu candoare brutală. E o forță procreatoare. Poezia erotică a lui Eliade este *Sburătorul*, în care vedem că dragostea înseamnă, la fată, o suferință fiziologică, potrivit comentată cu întoarcerea grea a vitelor în sat. Poetul observă de la distanță fenomenul și nu participă.

Gr. Alecsandrescu, aparent delicat, are spirit de celibatar. Celibatul e forma sa de separație. În cutare poezie împrumută pe *carpe diem*, curent aplicat în Renaștere la viața sexuală :

Pînă n-ajungi timpul rece
Bucură-te de natură.

Deci iubirea e o petrecere naturală, strîns legată de o vîrstă, fără substrat metafizic. În altă poezie parafrazează pe Metastasio :

După atîta cochetărie
Și necredință și viclenie
În sfîrșit Nino simț că trăiesc.

Metastasio, ca prelat catolic, n-avea sensul legăturii legale, sub regim fatal, și a găsit în Alecsandrescu un român sceptic în privința bazelor absolute ale nunții. Poetul român narează în impresiile lui de călătorie despre obiceiul căsătoriilor de încercare. Voltaire (în care jura Alecsandrescu, dar pe care nu-l înțelegea tocmai bine), încărcat de o veche cultură filozofică, regreta, într-o poezie către doamna de Châtelet, trecerea vîrstei dragostei, dar se consola cu o prelungire a ei, prietenia :

Du ciel, alors daignant descendre
L'Amitié vint à mon secours.

Ideea aceasta o împrumutase și Conachi *(Amorul din prieteșug) :*

Vrei să știi cu-ncredințare
Dragostea cît cuprins are,
Fă, omule muritor,
Din prieteșug amor.

Opera lui Bolintineanu pare bîntuită de un senzualism gras. Poetul nu are o filozofie așa de înaltă încît să-și pună,

ca Eminescu, problema sexelor. Intuitiv, el era un celibatar setos de uniune conjugală şi ştim din corespondenţa sa sforţările pe care le-a făcut spre a se căsători. Năzuia dar spre legătura cu caracter fatal. Poeziile lui dezvăluie, cu toate trivialităţile, o mare sensibilitate pentru miracolul feminin, imaginaţie estetică. A cîntat femeia în toate ipostazele, în mediu pastoral, în gineceu, dovedind un ochi de prieten :

Cînd Esmé umblă prin casă.
Coamele-i de talpe trec.

Catalogul de nume feminine de care uzează (Lilia, Lilidia, Edila etc.) sună ca o harfă eoliană.

Trecem peste V. Alecsandri, cu mult mai puţin poet erotic. Tipul lui e al unui celibatar, prelat, pe lîngă care femeia joacă rolul de ancilla.

Misoginismul lui A. Pann şi al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian. Aceşti oameni sînt cu totul lipsiţi de imaginaţie erotică, cer totul de la natură. Macedonski, delicat în viaţa intimă, nu cîntă femeia. În absolut nu se salvează decît Bărbatul, Poetul, Emirul. Himera lui Macedonski nu este celălalt sex ci destinul său individual. Anghel s-a sinucis pentru o femeie, ca să scape de ea, n-a cîntat însă factorul feminin. Bacovia nu-i poet erotic. Femeia e un simbol al delirului, o proletară. Poetul o cheamă să vadă cum plouă, sau o pune să cînte la clavir. Arghezi, Barbu nu sînt de asemeni poeţi erotici. Camil Petrescu în poezie cîntă ideile, în proză denunţă pe femeie ca improprie pentru speculaţia filozofică. Lucian Blaga cîntă pămîntul, materia, ca principii ; materia nu ia niciodată proporţiile unui factor egal coparticipant. Îngerii lui Blaga încep să aibă sex, sînt masculini, arhangheli justiţiari. În rezumat, adevăratul poet erotic român, în sensul superior al cuvîntului, rămîne Conachi, exceptînd pe Eminescu, care e un poet aşa de mare, încît, chiar profesînd distanţa faţă de femeie, aspiră mereu către ea.

Coşbuc, ca idilist, a atins adesea struna erotică, însă nu altfel decît Eliade. Fata e aceea care vorbeşte şi destăinuie urmările instinctelor, care iau forme delirante. Dragostea e o boală. E de la sine înţeles că fiind vorba de o criză juvenilă, substratul metafizic lipseşte. În *Moartea lui Fulger*, Coşbuc îşi trădează stima lui rurală pentru mascul. A murit flăcăul, a murit principiul însuşi al vieţii.

Există un tip de erotică, platonică în esenţă, căreia trebuie să-i spunem iubire monahală ori castă, căci ea nu rămîne la răceala unei filozofii. Dante însuşi nu-i un cenobit, deoarece Beatrice e o pură abstracţie teologală. Exemplul bun e al Sfîntului Francisc şi al Sfintei Clara. Dragostea monahală e o efuziune care cunoaşte concupiscenţa, dar o învinge voluntar pentru a păstra pură legătura eternă. Înlăturîndu-se dezgusturile inerente amorului profan, se salvează amorul sacru. P. Cerna, la noi, e singurul care a avut intuiţia castităţii ca mijloc de salvare a lui Eros.

În schimb, cu C. Pavelescu, M. Codreanu, I. Minulescu înfloreşte la noi poezia mistificaţiei erotice, un fel de interpretare locală a tristeţei lui Don Juan. Declamaţia lui Cincinat Pavelescu impresionează pe superficial :

Îndurare !
Niciodată să mai strig nu îndrăznesc,
Cînd te văd încremenesc în admirare...

Minulescu uzează de imposturi magice care produc vertij :

În cinstea ta, —
Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete,
Voi scri trei *ode*
Trei *romanţe*
Trei *elegii*
Şi trei *sonete.*

Rezerva mentală pe care se construieşte mistificaţia erotică e un misoginism hilar : femeia e infatuată şi sucombă în faţa ingeniului viril. Toate aceste romanţe sînt de domeniul humorului şi dovedesc lipsa de credinţă în raţiunea eternă a femeii.

*

Să trecem acum la cealaltă antinomie tipologică, poetul realist şi poetul idealist. Un tip de om „realist“, setos de „reale“, este Eliade, pe care sîntem dispuşi a-l socoti idealist şi didactic. Într-adevăr, a făcut o gramatică, a fost profesor, gazetar, revoluţionar, educator al naţiei etc.

S-a făcut mare caz de dialectica lui Eliade din *Echilibrul între antiteze*. Eliade ar recomanda așadar progresul, cearta și conciliația între contrarii. De fapt, el, îmbibat cu elemente talmudice, cultivă treismele, adică realele numerice. Pitagorizează. Numărul care prezidează la creație este 3. Trei și cu trei fac șase : zilele săptămînii la care se adaugă o zi de oprire. Deci avem 7 . 7 + 3 = 10 : numărul patriarhilor etc. Mișcarea universală a lui Eliade nu-i progresul dialectic, ci o stare pe loc. Eliade își întocmise o teorie a geniului, comună la romantici. El era un Mesia, intemporalul trimis în temporal, Unul conciliind termenii adverși :

Nu suferim doi domni într-un stat,
Nu suferim doi vorbitori deodată.

O dată stabilită această poziție, Eliade devine aparent didactic. În fond însă nu urmărește nimic, pentru că nu crede în schimbarea ordinei, e polemic ca o urmare a definiției sale. Mulțumit de a fi găsit o permanență, Eliade, asemenea multor indivizi care cred a fi descoperit realele, cade în euforie.

În filologia extravagantă a lui Eliade nu trebuie să vedem o simplă încercare de a se apropia de lumea latină, prin etimologisme și italienisme. Nici latiniștii ardeleni nu erau astfel din patriotism român. Cel puțin instinctele îi înșelau. Latiniștii erau catolici, obișnuiți cu ideea unui imperiu spiritual roman imutabil, folosind o limbă universală, graiul latin. Latiniștii regretau îndepărtarea poporului român de graiul latin și căutau să repare această eroare prin purificare în vocabular și grafie etimologică. Repulsia lor era pentru fenomenul istoric și local, de aceea cu preferință scriau în limba latină, considerată drept limbă a Cetății Eterne. Eliade pare a fi intuit o necesitate a poetului de pretutindeni de a-și face un limbaj cît mai convențional, asemeni muzicii. Versuri ca :

A ! bellă ești Dilecto ! Și capellura-ți blondă
Cu buclele lui Phebu te-ammantă, te circondă...

fac să rîdă mai puțin azi pe cei care, învingînd prejudecățile maioresciene, au o mai bogată experiență poetică. Maniera lui Eliade e un cultism, ca acela al lui Macedonski, Barbu și al tuturor poeților aspirînd la muzică, o încercare

de cifru liric. Maiorescu punea mare preț pe pitorescul limbii, pe aspectul ei istoric și caduc, el era un naturalist. Euforia „realistă" va fi a lui Al. Macedonski. Acesta începe cu o fază idealistă și didactică. Tema lui obsedantă este îmbunătățirea stării materiale a Poetului, de fapt a lui însuși. Poezia sa e plină de lamentații. I s-a pierdut averea, e un paria în mijlocul țării sale. Macedonski visează o deplasare în lumea fenomenală, fie și printr-un cîștig la loterie. După aceasta, spre bătrînețe, urmează o stare de indiferență și orgoliu.

O! cer, natură,
O! Dumnezeu, mister albastru,
M-ai ridicat peste dezastru,
Peste blestem și ură.

De aci încolo Macedonski începe a deveni „realist". „Reala" sa este poezia. Ca Horațiu, el are confidență în permanența ei, simbolizată în duritatea nestematelor :

Și-n apa lor răsfrînt-am minunea tinereții,
Iar de-artă șlefuite sînt azi pe vecinicie.

Poezia este empireul în care se salvează bineînțeles numai Poetul. De unde euforia. Este la Macedonski un anume parvenitism transcendental, în spiritul omului care a ținut toată viața să se distanțeze de alții. N-a cîștigat la loterie, în secol, dar în fine a cîștigat pentru sine eternitatea. Cu toate acestea ar fi o greșală ca, printr-o psihologie de pură speculație, să declarăm că Macedonski era mizantrop și misogin. Sînt oameni care nu pot iubi decît într-o anume condiție. Astfel feudalul nu poate iubi decît ierarhic, din sus în jos, sau invers. Deplasat de pe această linie, pierde simpatia pentru lume. Macedonski este un astfel de feudal prin iluzie, urînd cu putere cîtă vreme i se neagă ascendentul, iubind cînd i se acceptă primatul. Ca Poet, Macedonski își salvează soția, prietenii, prin dedicații, prefețe, absolvă tot ce cade în raza poeziei sale. Asta era și concepția lui Eminescu despre posibilitatea de mîntuire prin coabitare cu geniul a femeii :

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți.

Liniştirea prin siguranţa în realitatea poeziei lărgeşte la Macedonski viziunea realelor. El a cîntat la bătrîneţe florile şi parfumurile :

În crini e beţia cea rară.

Se observă la el o voluptate de a muri şi de a se volatiliza. Moartea la Macedonski e un moment alegru. Într-un poem în proză a evocat osificarea solemnă a feţei unui serdar decedat, intrînd astfel „sub roata cea largă a veciniciei". Moartea e clipa aşteptată cu nerăbdare în care „l'uom s'eterna", intrînd în ordinea „reală" a universului. Pregătindu-şi cu afectare sfîrşitul, Macedonski a cerut să aspire parfum de roze, el care cîntase rozele. Pentru el, instruit şi de poezia franceză postbaudelairiană, categoriile lumii sînt parfumurile, formele unor flori, geometria colorată a pietrelor preţioase şi zgomotele „symphonice". El evocase „răcnetul catastrofal" al Pontului Euxin, amestecat cu sunete de orgă şi violoncele, şi toată poezia sa arată sforţarea de a da strofei acustica unui instrument muzical. Dacă acum am căuta să ne imaginăm în numele lui Macedonski paradisul, putem afirma fără greşală că el e o grădină cu roze şi crini, plină de arome, în care pe tronuri stau Poeţi spunînd versuri. Altă populaţie nu poate fi. Macedonski nu era prea departe de Eminescu, şi şi-ar fi dat seama de aceasta dacă ar fi avut cultură filozofică. Universul e un simplu poem, incoruptibil ca atare.

D. Anghel este poetul cel mai profund după Macedonski, desăvîrşind orientarea către simbolism. Anghel n-are nimic din orgoliul macedonskian şi se ghiceşte că printre permanenţe poate pune „poemul", nu însă Poetul. Haosul e anihilat mereu prin cîteva forme : parfumuri, sunete de clopote, păuni, crini, jedouri, parcuri cu gazon, saloane cu oglinzi şi fotolii etc. E o concepţie numenală foarte civilă, proprie civilizaţiei franceze. Floarea e o mireasmă cristalizată într-o formă geometrică. Nimeni nu face biografia unei flori. Floarea e reală în măsura în care e abstractă şi anonimă. Păunul simbolizează fauna sublimată pînă la geometrie şi cromatică. Jedoul este apa ca figură exactă. Nici interiorul simboliştilor nu inspiră intimitate autobiografică, ci ideea de intimitate. Interiorul e simbolul transgresiunii Eului în lucruri. Simboliştii

sînt bizantinii poeziei occidentale. Ei concep universul ca un sistem decorativ, cu totul stilistic, extirpînd orice observaţie a fenomenalului, spre a simboliza eternul. Singurul lucru de remarcat este că simboliştii construiesc un „paradis terestru", adeseori cu „eternităţi de-o clipă", adică cu momente aparent accidentale, relevate în fond pentru veşnicia lor. Simboliştii, se ştie, au obiceiul de a folosi majuscule : Ieri, Azi, Mîine. Însă Ieri, Mîine sînt categorii ale percepţiei, de care Schopenhauer platonicianul vorbise. Ieri este etern prin raport la un veşnic Azi. Simboliştii cîntă calendarul, scoţînd din el toate aspectele sălbatice.

Un simbolist e Bacovia, şi s-ar zice că poeţii de felul lui nu recunosc nimic fix în univers. În poezia lui Bacovia nu găsim într-adevăr decît umiditate, putrefacţie, ploaie. Într-un cuvînt, haos. Chiar în zona spiritului întîlnim haoticul sub forma delirului. Cu toate acestea, Bacovia e şi el poet metafizic. Putem spune că „realul" la el este haoticul formelor, continuul amestec de linii care nu pot să se menţină. La drept vorbind, poetul are ochi de pictor machietist. Universul nu izbuteşte să păstreze figurile geometrice, însă revelă cîteva culori elementare, culorile spectrului solar, alb, roşu, violet, galben. Negrul, de pildă, la Bacovia, nu-i o negaţie ci o formă specială de lumină.

Putem să ne întoarcem la V. Alecsandri şi să-l examinăm ca simbolist. Nu numai poezia, dar şi corespondenţa ne încredinţează că pentru el două sînt principiile la care se reduc toate fenomenalităţile : căldura şi frigul. Căldura e viaţa, frigul demonul. Simbolul temperaturii vitale e soarele, în care şi-a întipărit chipul Dumnezeu însuşi :

O ! Soare, creatorul cînd de pe tronul său
Ţi-a zis să fii, vrînd lumei să dea supremul bine,
Atunci El cu mîndrie s-a oglindit în tine
Şi chipu-i sfînt rămas-a în veci pe discul tău...

Frigul ca realǎ ia aparenţe felurite : ceaţă, vînt, ninsoare. Alecsandri rămîne la mitologia bisexuală străveche : soare — apă. Apa încropită mediteraneană, informată de soare, îi place.

*

Întîmplarea cu pupăza din *Amintirile* lui Creangă merită să fie analizată. Creangă prinde pupăza din tei care, în fiece dimineață, făcea pu-pu-pup, deşteptînd satul, şi se ducea la tîrg s-o vînză. Un moş şugubăţ i-o ia din mînă şi i-o face scăpată. Întîi de toate, este vinovat bătrînul din punct de vedere pedagogic şi estetic. Pedagogiceşte, moşul nu are noţiunea copilăriei şi nu pricepe cauza lacrimilor de pe obrazul băiatului. Acesta a încercat să exercite emoţiile vînătorului şi ale comerciantului, şi bătrînul i le zădărniceşte fără măcar a invoca mila de animale şi a încerca să înlocuiască o experiență prin alta. Vina este mai mare din punct de vedere estetic. Presupunînd că bătrînul urmăreşte a restabili ordinea naturală care cere ca pupăza să stea în pom, el nu-şi dă seama că emoţia estetică faţă de obiectele din natură nu intră în funcţiune decît prin izolarea ce le dă valoare de lucruri fictive. Nimeni nu admiră fluturele în zbor. Fluturele nu-i esteticeşte frumos decît înfipt într-un ac. Canarul este frumos numai în colivie. Tendinţa noastră este de a rupe floarea care ne place sau măcar de a o răsădi, după o anume concepţie, în grădină. Preţuirea estetică implică o certă cruzime, desconsiderarea utilităţii biologice şi naturale. Prin izolare, elementul capătă valoare simbolică. E curent în basm acest fel de simbolism şi multe sînt poveştile în care eroul tînjeşte după o pasăre, „un oiseau bleu". L. Tieck, în *Der blonde Eckbert,* vorbeşte şi el de o păsărică ouînd perle şi diamante şi pe care Bertha o scoate din pădure, în mijlocul căreia numai, izolată, în colivie şi în casa unei babe, ea poate să trăiască. Moşul din iarmaroc nu are nici o noţiune de artă, el n-ar strînge păsări în colivie, n-ar colecta fluturi, n-ar capta nici apele. El e un neintervenţionist, respingînd izolarea elementelor din complexul lor natural. Dar nici Creangă copil nu-i mai adînc. Pupăza o prinde nu spre a o izola şi admira ca simbol, ci spre a o vinde. E o ispravă picarescă şi într-adevăr *Amintirile* lui Creangă au ceva din atmosfera din *Lazarillo de Tormes,* acea malignitate a eroilor, spiritul celtic de farsă. Creangă copil nu recunoaște în pupăză o *anima,* cu alte cuvinte nu este animist. El mai face o ispravă, aceea de a culca la pămînt toată cînepa mătuşii Marioara. Numai mătuşa aleargă după nepot, cînepa însă, pe care Creangă o con-

sideră, comercial, ca foarte frumoasă, suferă accidentul cu totul inertă. Nu e la autor nici un strigăt de compătimire, un singur moment nu bănuieşte durerea cînepei de a fi călcată în picioare. Evident, dacă privim lucrurile din punct de vedere prozaic, este limpede că plantele n-au subiect. Însă un autor gotic ca Tieck ar fi considerat orice ca o manifestare a duhului natural. Cînd Christian din *Der Runnenberg* smulge o buruiană, se aude un vaiet înăbuşit şi eroul bănuieşte că a apucat o mătrăgună. Ştim că pentru Hoffmann (parodii ale filozofiei naturale a lui Scheling), sfecla şi morcovul sînt duhuri şi că Fräulein Aennchen din *Die Königsbraut* s-a logodit cu regele morcovilor. O astfel de observare în legătură cu o simplă operă memorialistică poate să pară inoportună atîta vreme cît s-ar socoti că modul animist nu e al literaturii române. Însă nu e aşa. I. A. Bassarabescu, de pildă, e un poet care cunoaşte duhurile plantelor şi ale lucrurilor. Astfel domnu Guţă din *Leandrii* are o mare slăbiciune pentru leandri, pe care îi ţine iarna în casă, făcîndu-le o căldură potrivită. Pentru el un om „sincer şi devotat" e acela care îi udă leandrii suficient. Domnu Guţă se căsătoreşte cu Didina, pentru că aceasta i-a admirat florile, însă dă divorţ de ea îndată ce o surprinde stropind în batjocură leandrii numai cu trei litri de apă. Pentru coana Raliţa mobilele au suflet. Ea le scutură mereu spre a le feri de duşmanul lor capital, praful, şi dă divorţ de bărbatu-său fiindcă o împiedica la scuturat. Să nu uităm *Măgheranul* autorului lui *Niculăiţă Minciună*. Baba protejează un maghiran într-un ghiveci şi e zdrobită moralmente cînd ghiveciul se sparge. Psihologiceşte avem de-a face, nici vorbă, cu manii, şi s-ar părea că maniile provin dintr-un instinct nesatisfăcut. Baba n-are copii, domnu Guţă n-are soţie. Aşadar, la una e vorba de instinctul matern transportat asupra măghiranului, la celălalt de instinctul conjugal transferat asupra leandrilor. Aşa şi este pînă la un punct. Însă, considerînd lucrurile liric, leandrii nu reprezintă la domnu Guţă surogate ale femeii, pentru că o dată cu nunta ar fi trebuit să scadă mania pentru vegetale. Guţă este potenţial un Christian al lui Tieck. Acest erou, fiu de grădinar, se devotează întîi regnului vegetal, pentru ca apoi să se umple de mirajul regnului mineral. Între soţ şi mobile, coana Raliţa preferă mobilele, între soţie şi leandri, domnu Guţă preferă leandrii şi probabil baba cu măghiranul iubeşte mai mult floa-

rea decît un copil, precum oamenii care iubesc florile şi animalele fac asta nu fiindcă sînt singuri, ci fiindcă au o preferinţă pentru flori şi animale. Deci baba cu măghiranul, domnu Guţă, coana Raliţa sînt în plan literar nişte mizantropi. Ei caută prieteni în lumea mută şi iraţională, acolo unde limbajul e criptic. Mobilele vorbesc prin nemişcarea lor, florile prin miros, păsările prin cîntecul stereotip. De pildă pasărea babei din basmul lui Tieck, care cîntă :

Waldeinsamkeit
Die mich er freut.

Copilul Creangă nu e sensibil de loc la pu-pu-pup al pupezei, el nu e un poet şi deci nici un copil. Mentalitatea lui e senilă. Moşul care a dat drumul pupezei are asupra lui o superioritate de ordin intelectual. Pentru moş, natura e o maşinărie perfectă, în folosul omului, în care nu trebuie deplasat nici un element. Pupăza e ceasornicul satului. Aşadar moşul e providenţialist ca şi Bernardin de Saint-Pierre şi pupăza lui este sinonimă cu soarele eroului paria din *La chaumière indienne*. Providenţialismul în forma îngustă profesată de moş este negarea metafizicii. Adevăratul filozof metafizician nu priveşte lucrurile din punctul de vedere al interesului istoric al individului, ci prin unghiul absolut. Pentru el natura nu-i instrument, ci un limbaj inefabil. Pupăza, măghiranul, leandrii, mobilele sînt hieroglife. Probabil aceasta e filozofia latentă a coanei Raliţa şi a domnului Guţă. Acesta din urmă nu crede în eternul feminin, ci în eternul vegetal. Leandrul pentru el reprezintă calea spre mîntuire şi desigur că dacă ar fi fost Dante ar fi descris în locul rozei, leandrul mistic. Providenţialismul lui Bernardin de Saint-Pierre pare superior, pentru că vorbeşte de armonii, de mister. Dar am spus că filozoful francez era un hedonist. Mult mai fin decît moşul din iarmaroc, Saint-Pierre socoteşte că providenţa oferă omului delectări de ordin estetic. El nu e fundamental poet, fiindcă nu cere coparticiparea prin creaţie la univers. Providenţialistul nu rezervă omului o poziţie superioară în univers, omul e pus sub o tutelă, Dumnezeu e tatăl, oamenii sînt fiii. Sensurile rămîn ascunse în mintea tatălui. Avem de-a face cu o filozofie rudimentară, oricît ar fi de înnobilată formal, rezultată din transportarea ordinii familiale în univers, cu un

ntropomorfism. Acesta este spiritul care pluteşte în amintile lui Creangă.

Providenţialismul e pricina unui alt fel de euforie decît ceea de confidenţă în realele transcendentale. Paradisul meifizic se preface în paradis terestru. Omul are confidenţă ı aparatul care se cheamă lume şi nu face sforţări de a-şi nbunătăţi soarta. Creangă este gînditorul cel mai staţionar ı putinţă, la care ideea de dialectică şi de istorie e complet bsentă. Pupăza rămîne sub speţa eternităţii indicatorul diıineţii şi nu-i nici un motiv a năzui spre o epocă a orologiului. taţionarismului lui Creangă îi corespunde o religie a lenei ıtelectuale, a inerţiei. Omul nu are nimic de învăţat, tot ce ste trebuincios se ştie apriori. Experienţa se eludează. În agmentul de autobiografie, Creangă scrie despre părintele oan Humulescu că avea o mînă de învăţături şi un car de ıinte. Prin urmare „mintea" e ceva deosebit de învăţătură mult mai important decît ea. Tatăl lui Creangă numeşte ıintea „glagore la cap", deosebind-o mereu de instrucţie. Nu reţuieşte de loc vorbirea „în tîlcuri". Pentru el mintea nu-i ›tuna cu penetraţia logică fără de care documentaţia e arbă, ci o minimă orientare în mecanica providenţială a ımii. Instrucţia este inutilă, nimeni nu are nimic nou de înăţat. Bineînţeles, „mintea" e a bărbatului (suficienţă virilă): Bunicul însă era aşezat la mintea lui, îşi căuta de trebi cum ia el, şi lăsa pe bunica într-ale sale, ca un cap de femeie ce › găsea". Nici mama lui Creangă nu preţuieşte instrucţia ca n mijloc de posesie a mijloacelor istorice de adaptare, ea rea doar să-şi facă băiatul popă, din ambiţie. Trăsnea învănd gramatica pare un imbecil. El n-are sensul abstracţiilor coboară fiece noţiune la metafora din care a pornit. Astl în „a vorbi şi a scrie bine într-o limbă" el înţelege a scrie ı limba, neputîndu-se ridica la conceptul de grai. Însă cund ne dăm seama că Creangă ironizează gramatica lui Măırescu, iar nu pe Trăsnea, că e dar împotriva oricărei teorii. reangă crede în înţelepciunea naturală, care intuieşte ordiea providenţială, respingînd ştiinţa. Ştiinţa e un proces gol e vorbe, precum zice moş Vasile, tatăl lui Ion Mogorogea, entru care Mecet ori Catihet e totuna: „Vorba ceea: nu-i anda, şi-i Manda; nu-i tei-belei ci-i belei-tei... de curmei".

Întrucît e vorba de copii este de observat că *Amintirile* Creangă nu cuprind copilărie veritabilă, adică inocență. Pri copilărie este caracterizată prin lipsa preocupării econom directe. Providența lucrează prin părinți. Înspre adolesce însă, eroii tineri caută a-și asigura existența printr-un min de muncă și pe cît se poate prin fraudă. Dascălii n-au de comoția erotică și după ce beau în casa frumoasei crîșmăr fură toți cîte ceva, iar Oșlobanu, sosit acasă, ridică tălp spre grindă, fiind cu turetcele pline de fasole. Nici un tî nu năzuiește să știe mai mult decît bătrînii și aceștia adm pe tineri pentru vigoarea instinctelor lor. Un Niculăiță M ciună nu se poate naște în lumea lui Creangă, antiromanti fără curiozitate. Dar nici un Popa Tanda. Acesta e un ideal crezînd în perfectibilitatea naturii umane. Opera lui Slav e pedagogică, a lui Creangă nu. Și cu toate acestea aspec general este etic. Într-adevăr, Creangă împarte pe indiv în două categorii : oameni buni și oameni răi, și mai ex în oameni cu care te poți ajuta și oameni egoiști și avari. tul e văzut prin noțiunea utilității și moralitatea n-are nin de-a face cu virtutea și imperativul categoric. Se pare că lumea lui Creangă providența a împărțit bunurile cu so teală și cu strictețǎ, încît orice încălecare e culpabilă. Sim proprietății e foarte acut și orice stricăciune se plătește. P tru cînepa culcată la pămînt, pentru casa hrentuită de bo vani, tatăl și bunicul lui Creangă au a plăti. Încît se pu întrebarea : Autorul lui *Popa Duhu*, în bujdeuca căruia E nescu, autorul *Sărmanului Dionis*, venea cu plăcere, a sentimentul ascezei ? Înțelegea Creangă pe Euthanasiu Numai în măsura în care și Euthanasius e confident în p vidență. Creangă este încîntat de bujdeuca sa, care i se p partea sa din darurile providențiale. Înlăturînd oscilațiile complexitățile, opera lui M. Sadoveanu este în miezul ei s pînită, ca și a lui Creangă, de euforie providențialistă. De pînă la poezia pastorală este un mic pas.

*

Este azi un lucru stabilit că poezia pastorală e un gen finat, imitînd viața rudimentară a păstorilor, nicidecum o presie a acestei vieți însăși. Nici un țăran nu cîntă munc cîmpului. Teocrit a trăit în epoca alexandrină, între 310

45 înainte de Cristos. *Boucolos* înseamnă bouar, şi prin ex-
ənsiune, bucolică se cheamă de asemeni poezia oierilor, por-
arilor, pescarilor. Într-un cuvînt, poezia bucolică evocă pro-
əsiile în care omul nu are altceva de făcut decît a păzi
işte animale care îi dau lapte, lînă şi carne. Nu intră în acest
en poezia agrară. Poezia pastorală persistă în esenţa ei me-
əu, reapărînd în felurite forme, încît trebuie să-i găsim de-
niţia elementară. Este evident că o notă capitală este setea
ə *otium*, provocată de săturarea de viaţa complicată de oraş.
astorala nu e cîntecul păstorilor, ci cîntecul orăşenilor care
isează regimul pastoral, întoarcerea la natură. Teocrit era,
ı multă anticipaţie, un rousseauian. Nu trebuie să înţelegem
rin *otium* nevoia unei linişti absolute, solitudinea. Poezia
astorală nu este o elegie a singuraticilor, ci dimpotrivă o
ţică uneori indiscretă a societăţii patriarhale. Bucolicul evită
ıuncile care produc sudori şi cer o industrie prea mare, cul-
varea pămîntului, comerţul, nautica. El se întovărăşeşte cu
əele animale care îi sînt de folos şi găsesc în el un protec-
ɾr. Trebuie adăugat că pastorala e un gen oglindind o eco-
əmie desăvîrşită, însă cu un minim de efort pentru om, întru-
t omul are concursul animalelor. Păstorul se îmbracă cu
iei de oaie, bea lapte, mănîncă miere şi fructe. Dintr-o tres-
e, fără mare bătaie de cap, îşi face un fluier. Cu fluierul
ă culcat pe iarbă şi păzeşte cum oile pasc iarbă. Prin felul
săşi al ocupaţiei, păstorul e strîns legat de calendar. Oile
ebuiesc duse la iernat, sau tunse, locul de păşune schimbat.
nt cîteva evenimente înscrise în calendarul naturii şi care
impun de la sine : ieşirea coarnelor la miei, coacerea fruc-
lor, sosirea vîrstei nubile. *Otium* este aşadar acea profesie
care omul nu forţează natura ci se supune regulelor ei,
əplasîndu-se cu docilitate. Într-un cuvînt, pastorala repre-
ntă o poezie care se poate numi a folosirii binefacerilor na-
rii, dar nu o poezie a muncii. Păstorul profesează un fel de
ne activă, acesta e oţiul.

Se poate uşor observa că la baza acestei lirici stă o con-
pţie providenţialistă. Dumnezeu a creat pentru om oaia ca
i dea lapte şi lînă, albina ca să dea miere, viţa ca să-i dea
ruguri şi vin. Omul n-are decît să ia un fluier şi să se aşeze
iarbă şi oaia îl urmează, să ridice mîna în sus în septem-
ie şi să culeagă ciorchinele. Nu are nevoie de nici o inves-
gaţie ştiinţifică afară de cunoaşterea, uşor de căpătat prin

tradiţie, a ciclurilor. Pastorala este, în timpurile mai recent o critică discretă a genialităţii şi notorietăţii. A căuta linişt bucolică înseamnă a te satisface cu obscuritatea şi anonim tul : păstorul are un nume de convenţie, Tityrus, Corydo Meliboeus etc., adică altfel decît „bărbaţii iluştri". Păsto: n-au biografie, cum n-are oaia sau boul. Ea se înlocuieşte c cîteva momente biologice. Păstorii tineri sînt nubili, o păst riţă preferă pe unul şi repudiază pe altul, urmează o oareca discordie, apoi vine nunta şi lichidarea fazei erotice.

E uşor, cu această definiţie, să separăm veritabila past rală de poezia recluziunii. Horaţiu cultiva un otium ca nu era însă pastoral. El e un intelectual care meditea: asupra universului, un Lamartine mai ponderat, cu sen mentul zădărniciei. Dar păstorul, aşa cum îl imită past rala, dacă nu e un imbecil în sensul propriu al cuvîntulu păstrînd dignitatea umană, e totuşi un naiv cu o confiden perfectă în mecanica lumii, fără umbră de meditaţie. plînge, dar n-are sentimentul jalei negre. Îndată ce un pă tor devine contemplativ şi stă prea mult la marginea lacu: lor, pierde oile şi devine romantic. Iar pastorala e o poez clasică, o poezie a umanităţii fără probleme.

E greu să cerem pastoralei, care se reface mereu, să r mînă pură. În poezia română *Mioriţa* folclorică, apoi *San M rina* a lui Bolintineanu sînt pastorale aproape canonice. *Mioriţa* s-a întîmplat un accident tipic : păstorul a fost omo: de alţii, căci în pastorală există oameni buni şi oameni ră Caracter pastoral are o bună parte din opera lui M. Sad veanu, cu eroii reduşi la un minim de industrie, obişnuiţi culege fără sforţare roadele pămîntului şi a păzi vite. Cî lova, care e introducătorul la noi al poeziei pastorale, e co taminat de lamartinism. La drept vorbind şi Lamartine, î tr-o anume măsură, e un poet pastoral în proporţii biblic Nevoia lui de migraţie în decoruri grandioase răspunde tran humanţei pastorale. Privind atent cerul şi observîndu ciclurile, îndeplineşte un rit bucolic. Chiar în turburarea r mantică, Lamartine are un ton placid de paznic de vi Poezia lui nu înfioară ca aceea a lui Baudelaire.

Adevărata pastorală e *Zburătorul* lui Eliade. Criza eroti a fetei, concertul de năvală vesperală a vitelor aminteş scenele din *Eliezer et Nephtali*. Nu vom insista asupra idil tilor români. Bucolism se găseşte în Coşbuc, puţin în Ios

'om remarca numai felul cum degenerează în poezia romană tiul pastoral. Clipa cea mai oţioasă este siesta „sub tegmine agi", odihna sub un fag cînd soarele e tare, cicalele cîntă şi opîrlele zvîcnesc printre pietricele. Spiritul e toropit, beàt. În poezia română dăm de o exagerare a siestei, în forma iefului oriental. Alecsandri, care nu-i un bucolic dar ar utea să fie, duce siesta pînă la fixitate şi stupoare. Macelonski, care nu-i de loc un poet pastoral, pentru că nu poate uporta obscuritatea, cîntă kieful extrem-oriental. Siesta e o oropeală vigilentă ca a cîinelui care pîndeşte cu capul pe abe, kieful e o fericire rezultînd din renunţarea la efortul el mai minim, o excitaţie a sentimentului de lene, ca la opionan. Omul în kief pierde sentimentul ciclicului, se afundă ntr-un infinit, dezinteresîndu-se cu totul de economie. Iar astorala e poezia unei economii providenţiale.

La Eminescu dăm de o bucolică sui generis în care siesta înlocuită cu somnolenţa. Perechea nu stă „sub tegmine agi", dar caută umbra teiului. Aci cade într-o stare de inerţie infinită, în care se uită mişcarea aştrilor. Păstorul posibil se alienează de turmă, uitînd cu totul funcţia sa economică. Viaţa bucolică se transformă în asceză, ca în cazul lui Euthanasius, sau pur şi simplu în inerţie totală. Perechea se desprinde de societate şi, sălbăticită, trăieşte prin graţia poetului. În vreme ce poezia pastorală este expresia unei civilizaţii simple, pseudobucolica lui Eminescu e un elogiu al barbariei.

Şi Blaga e un poet pastoral care a făcut „lauda somnului". La el găsim miei cu cornițe, lapte muls şi alte detalii de soiul acesta. Dar somnul lui Blaga e departe de siesta bucolică. E un somn neliniştit care aude pulsaţiile pămîntului. Animalele capătă asupra păstorului un ascendent care turbură economia. Ele sugerează sfinţenia şi misterul animalelor şi pune pe păstor în condiţia de adorator al lor. Bucolismul degenerează în panism şi misticism, anulîndu-se. Omul nu mai caută obscuritatea ci dispariţia în Cosmos. Şi Eminescu şi Blaga transformă siesta ca somn cîmpenesc într-un exerciţiu de moarte. Oţiul devine *lenea de a trăi.*

DOMINA BONA

Este obişnuit a se afirma azi că printre toţi eroii din *O scrisoare pierdută* singur Cetăţeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmînează scrisoarea „andrisantului". Dar se interpretează fals. Cetăţeanul aduce epistola, chiar cînd nu mai este factor poştal, dintr-un tic profesional. Dimpotrivă el face una din cele mai grave erori etice în materie poştală : interceptează scrisoarea, citind-o sub un felinar şi o prezintă destinatarului numai după ce a luat cunoştinţă de conţinut. Cetăţeanul simbolizează poporul. Deşi Caragiale a avut în vedere pe interpretul rolului cînd a atribuit Cetăţeanului starea permanentă de turmentare, noi sîntem îndreptăţiţi să desprindem planul fictiv de orice contingenţă istorică. Cetăţeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepţia autorului. Turmentat vrea să zică delirant, în veşnică excitaţie iraţională, mistic. Cetăţeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieţii mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru Cetăţeanul turmentat, zeul sublim în absurditatea lui e guvernul. De la el aşteaptă, cu vădită voluptate de a se supune, mesaje pentru cine să voteze. Toţi eroii din *O scrisoare pierdută* au acest cult al guvernului, totuşi într-un anume moment se produce un mic proces de reflecţiune. Farfuridi şi Brînzovenescu apar ca protestanţi, propunînd lupta „contra guvernului". Protestant este şi Caţavencu, întrucît aparţine

nei fracţiuni independente şi e şi liber-pansist. Cu toate cestea nici unul din aceşti trei nu se pun sub flamura neagră lui Lucifer, nu tăgăduiesc dogma, de vreme ce aşteaptă u nerăbdare telegrama de la Bucureşti. Ei au doar o mică eleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei. Însă faţă le încercările de Reformă ale celor trei, Cetăţeanul turmentat ste un catolic fervent, „mai catolic decît Papa", cum se bişnuieşte a se spune în această epocă, ştiut fiind că papi a Leon X arătau o simpatie neacoperită pentru păgînătate. Cînd Caţavencu strigă „vom lupta contra guvernului", Cetăţeanul turmentat, „tîrît de curent" (fiindcă esenţa lui sufletească este devoţiunea), va striga o clipă „Da! vom lupta contra...", apoi deodată îşi dă seama de blasfemaţie şi vine cu un punct de vedere rigid de Contra-Reformă : „Eu nu lupt contra guvernului".

În tehnica misticismului intră cultul pentru simboluri, fie vii (sfinţi, prelaţi), fie iconografice. Punctul moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină. A transcende viziunea venerică a femeii şi a deplasa erotica în zonă spirituală, aceasta este opera misticilor. Cetăţeanul turmentat este capabil de un asemenea cult şi în sensul acesta trebuie interpretat memorabilul său strigăt : „În sănătatea coanii Joiţichii! că e damă bună!" Înnobilînd expresia prin latinizare, coana Joiţica este deci o „domina bona". Noi ştim că Zoe comite un adulter, pe care Cetăţeanul îl cunoaşte prea bine, n-avem apoi nici o informaţie că ar fi milostivă, sau măcar bună la suflet. Pe Cetăţean, de ebrietatea căruia are oroare, ea pune să-l dea afară. Prin urmare, prin „domina bona" Cetăţeanul turmentat înţelege o însuşire suavă, evocînd Spiritul. Da, coana Joiţica e culpabilă, dar şi Maria a conceput fără nupţii. Păcatul la femeie are caracterul unei revelaţii a Verbului prin procreaţie. Nici unul dintre eroi, de altminteri, nu arată o cît de mică iritaţie morală la ideea că Zoe a păcătuit. Aşadar Cetăţeanul turmentat are sentimentul suavităţii femeii, a impecabilităţii ei în plan duhovnicesc. În privinţa aceasta, aparţine familiei lui Jupîn Dumitrache şi a lui Trahanache. Oricît de dur ar fi regimul în care „dumnealui" ţine pe Veta, e indubitabil că Veta se bucură de un mare prestigiu, în virtutea chiar a slăbiciunii ei. Veta este fricoasă („Ce ţi-e şi cu muierea fri-

coasă !") şi „ruşinoasă". Această din urmă însuşire (pudor) e un semn al inocenţei sale în care crede „dumnealui".

Jupîn Dumitrache şi Trahanache sînt eroii cei mai mistici. În general, după concepţia platonico-creştină, factorul divin se manifestă în trei ipostaze spirituale : adevăr, bine şi frumos. Nici una din aceste idei nu sînt concepte inteligibile, ele rămîn nişte mistere invelate în univers. Adevărul din Scriptură e un absurd în care credem tocmai *quia absurdum*. Deci sînt două poziţii gnoseologice posibile faţă de adevăr după accepţia pe care o dăm acestui cuvînt. Ori admitem transcendentalitatea şi iraţionalitatea adevărului şi ne extaziem în faţa lui, ori dăm însemnătate facultăţii discursive şi încercăm a-l scoate inductiv şi deductiv, din propoziţii întemeiate pe experienţă şi pe evidenţă. Putem fi dar platonicieni sau aristotelicieni. Jupîn Dumitrache şi Ipingescu reprezintă aceste două atitudini. Cînd Ipingescu, citind articolul lui Rică Venturiano, ajunge la pasajul „a mînca de la datoriile ce ne impun... sfînta Constituţiune", jupîn Dumitrache are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sanctitatea textului, bănuindu-l doar ermetic şi inaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai : „E scris adînc", afirmînd existenţa unui adevăr metafizic criptografiat, „sotto il velame", cum zice Dante. Ipingescu, din contră, e o minte plat logică, cu oroare de absconsitate, reducînd totul la termenii experienţei şi ai evidenţei. „Ba nu-i adînc de loc", observă el, şi traduce pe „a mancà" prin „a mînca". Izbeşte îndată profunditatea lui jupîn Dumitrache, care a simţit că termenul „a mînca" duce în alt plan de gîndire, în vreme ce Ipingescu, comentînd, se îndepărtează de adevărul original. El e un cartezian care pretinde oricărei propoziţii să fie „clară şi distinctă", să urmeze principiul evidenţei şi legile silogismului. Astfel jupîn Dumitrache zice către Veta : „Dacă aş şti nu te-aş întreba". Iar Ipingescu, ca un ecou, spune : „Rezon", fiind clar şi distinct pentru el că ignoranţa e o raţiune suficientă a problematicii. E un tic al lui Ipingescu ca ori de cîte ori aude o frază condusă după toate formele gîndirii logice să exclame : „Rezon". El e un „volterist" (în Ploieşti se pripăşise odată, spre spaima cetăţenilor, un astfel de individ lucid). Cînd jupîn Dumitrache ascultă vorbe criptice pentru el, ca „box populi, box dei !", atunci îşi exprimă satisfacţia zicînd : „Vorbeşte abitir, domnule", ceea ce înseamnă : vorbeşte invelat, inefabil.

În ordinea etică, Trahanache crede în Bine, avînd cultul femeii, al prieteniei. Candoarea lui e fireşte umoristică pentru inteligenţa noastră sceptică, însă sufletul său e sublim. Evidenţa pentru el reprezintă o infamă plastografie. Adevărat nu e realul percepţiei, ci realul absolutului. „Fireşte că nu se poate", declară el placid, la ipoteza că scrisoarea ar putea fi autentică. Trahanache are simţ pentru absurd şi miracol, el e un sfînt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că „documentul" e o aparenţă demoniacă.

Cu toate acestea, gelozia lui Jupîn Dumitrache şi a lui Trahanache ne-ar putea face să credem că aceştia au bănuiala pecabilităţii femeilor. În realitate, amîndoi le socotesc intangibile şi singura lor preocupare este ca nu cumva anume „bagabonţi", prin purtări imprudente, să zdruncine dogma lor morală în opinia altora. Ei nu sînt geloşi, nu au nici o manifestare pasională din care să rezulte că ar suferi cu fiinţa individuală la pierderea soţiilor. Placiditatea lor explică şi gestul acestora de a-şi căuta în afara instituţiei conjugale un cămin sentimental. Jupîn Dumitrache are „ambiţ", tremură de onoarea lui de familist, Trahanache e foarte indignat de „mişelii", de „infamii", se teme deci să nu fie infamat, să nu piardă buna faimă morală. Prin urmare obsesia acestor eroi este „onoarea", sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la şi după 1848 şi care trebuie analizat. El e strîns legat de noţiunea de aristocraţie. (Este de la sine înţeles că vorbim de un 1848 himeric, din ficţiunea literară, că nu facem aci politică istorică, ci politica eroilor absoluţi de literatură, care au psihologia, sociologia, instituţiile lor proprii, condiţionînd relaţiile epice. Alături de caracterologie există o tipologie socială veşnică.)

Ce este aristocraţia în plan psiho-sociologic? Tendinţa oamenilor de a se constitui în aristocraţie este un gest etern şi incoercibil şi a analiza fenomenul nu înseamnă nici a aproba, nici a dezaproba. Este învederat că nostalgia aristocratică o au puternic oamenii suferind de un complex de inferioritate individuală, de o Angst a solitudinii biologice. Cine nu se simte destul de onorat prin simpla demonstrare a valorii lui personale încearcă a se refugia sub un prestigiu

colectiv, aşa cum barbarii căutau cetăţenia romană. Cînd Goethe îşi face o carte de vizită infatuată cu titlul de „wirklicher Geheimrath und Staatsminister“, scriindu-şi numele „von Goethe“, nu ne putem reţine rîsul. „Von Goethe“ e pueril, e mult mai puţin decît superbul Goethe, de „von“ are nevoie omul mediocru care simte nevoia a se refugia sub formula unei stirpe. Dar oamenii în general sînt mai modeşti decît credem şi mai toţi simt necesitatea de a se sprijini pe un prestigiu social. Acolo unde casta şi-a pierdut importanţa, rămîne ideea de naţie ori de rasă, şi nu este îndoială că francezul cel mai libertar socoteşte a aparţine unui popor de elită.

Cum se formează istoriceşte o aristocraţie stă în observarea oricui. O ceată de cuceritori, adesea veritabili răufăcători, pun în subordinaţie pe învinşi, constituindu-se într-o clasă privilegiată. Cidul era un bandit foarte meprizat de alţi bandiţi mai vechi închegaţi în castă, care considerau mezalianţă o căsătorie cu fiicele lui. Însă mai tîrziu numele de Cid sună ca o maximă nobleţă. Formaţia aristocraţiei se poate urmări recent în epoca napoleoniană. Cu grăjdari, cu spălătorese, cu oameni scoşi din cazarmă, păstrînd în fizicul lor toate însemnele originii lor, Napoleon I a creat o nobleţă de regi, principi, duci, persiflaţi la început de aristocraţii mai vechi, apoi acceptaţi. Înseamnă asta că nu există aristocraţia ? Ea există, şi urmaşii de azi ai oamenilor noi de atunci sînt nişte adevăraţi aristocraţi. Nobleţa e un fenomen biologic, avînd ca efect, în anume limite de timp, o perfecţie eugenică fizică şi morală. Trăind în condiţii privilegiate, urmînd anume norme de educaţie intelectuală şi etică, evitînd mezalianţa cu elemente mai puţin evoluate, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maxim biologic colectiv, care după o anume durată merge fatal spre degenerare. Nu beneficiază, desigur, decît individul mediocru, omul excepţional avîndu-şi biologia lui unică. Mai mult decît factorul sangvin este determinantă ambianţa spirituală. Peste tot şi mai ales la noi, în vremea cînd se afirma o aristocraţie legală, mulţi indivizi erau nişte bastarzi, şi feţele brune indicau la unii boieri şi originea. Însă ligamentul moral ţinea locul continuităţii fiziologice. Foarte adesea nobleţa e o ficţiune a organicului.

Putem deci afirma că o notă a aristocraţiei este sentimentul continuităţii între generaţii, nutrit prin documente şi tra-

diţie. A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sînt declaraţi paria. Fără exclusivism nu există nobleţă şi toate satisfacţiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vine din admiterea unei fatalităţi care exclude pe alţii din cercul de elecţiune. Acum putem înţelege şi ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut, ca de pildă a nu face crime, a nu înşela, a fi milostiv. Dimpotrivă, seniorii făptuiau omoruri, înşelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri de la etică, asta se explică prin aceea că nu mai ţineau la onoare, preferînd „umilinţa" creştină (deşi tinzînd a-şi face un privilegiu şi din acest sentiment, prin excluderea vulgului de la anumite ceremonii de caritate, ca „spălarea picioarelor"). Însă un aristocrat este prin definiţie „orgolios". Onoarea e sentimentul rezultînd din aplicarea codului unei caste, prin care aceasta se separă de restul oamenilor. A nu întinde mîna unui nearistocrat, a nu primi sfidarea lui sînt de pildă forme tipice de onoare, prin care se afirmă şi se păstrează privilegiile categoriei. Desigur că sînt atîtea aristocraţii şi atîtea forme de onoare cîte cercuri închise există. Pungaşii au codul şi dispreţul lor. Într-o schiţă de Villiers de l'Isle-Adam, *Les demoiselles de Bienfilâtre*, asistăm la paradoxul ca o prostituată să moară de ruşine cînd o soră iubeşte matrimonial. Onoarea castei fusese atinsă.

Din anume obscure porniri biologice, omul tinde să se perfecţioneze şi să se apere intrînd într-un corp spiritualiceşte fortificat, de unde şi năzuinţa aristocratică. La noi această aspiraţie se constată pe proporţiile naţiei întregi care tinde să umple golul istoric dintre epoca antică şi întemeierea statelor româneşti cu sforţări de a inventa o mitologie, o onomastică, o civilizaţie. Cît priveşte pe indivizi, din cauză că n-a existat o aristocraţie ereditară, ci numai una funcţională, iar continuitatea a fost mereu zădărnicită de invazia zilnică de oameni noi, silinţa de reconstrucţie se desfăşoară mai ales în ficţiune şi ia proporţiile mistificaţiei. Eliade, prea cunoscut ca burghez, preferă să se reclame direct de la Divinitate, Alecsandri se trage dintr-un cavaler veneţian, Macedonski dintr-un prinţ lituan, Grandea, mai modest, din Byron. Aci nu e numai complex de inferioritate individuală, ci şi unul de inferioritate socială, noutatea oamenilor fiind no-

torie, ceea ce duce la falsificări îndrăzneţe, la o constituire în castă agresivă.

Revenind la Caragiale, este clar că de acest soi e „onoarea" eroilor săi, în nici un caz în raport cu onorabilitatea persoanelor după etică. Dar unde-i aristocraţia, cînd aci avem de-a face cu mahalagii ? Cu mahalagii, fireşte, însă constituiţi în castă. Jupîn Dumitrache face parte din casta negustorilor şi respinge ca paria pe papugii, pe „scîrţa-scîrţa pe hîrtie", pe prăpădiţii de amploiaţi care n-au chioară în pungă. Insistenţele acestora pe lîngă nevestele comersanţilor sînt o atingere a onoarei. În cuprinsul castelor sînt ierarhii. Feudalitatea şedea pe acest principiu al solidarităţii în inegalitate. Dacă dispreţuieşte pe amploiaţi, Jupîn Dumitrache are admiraţie pentru cultură. Ziţa, care a urmat „trei ani la pasion", nu-i pentru un „pastramagiu" ca Ţircădău. Aflînd că se găseşte în prezenţa lui Rică Venturiano, Dumitrache se sperie : „Nu mă nebuni !" Alianţa cu acesta o consideră ca o mare onoare, ca un urcuş pe scara feudalităţii : „Dacă dumnealui cabulipseşte să ne onoreze cu atîta cinste..." Comersanţii şi publiciştii intră în corpul aristocratic al „poporului", care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora. A face parte din „popor" înseamnă a fi „patriot", sau, după excelenta definiţie a lui Ipingescu, a fi „d-ai noştri". Şi Venturiano şi Dumitrache „e d-ai noştri".

Iată dar cum populismul liberalilor de la 48 în opera lui Caragiale are forma unei psihologii de protipendadă. Dar şi în plan real dăm de o astfel de mentalitate, inerentă umanităţii. O gazetă liberală (după citările lui Maiorescu) atacă *D-ale carnavalului* de Caragiale sub motiv că e culeasă „din locurile unde se aruncă gunoiul", punîndu-se cuvintele de libertate şi egalitate, spre insulta poporului şi a instituţiilor ţării, în guri de „femei de stradă de cea mai joasă speţă, bărbieri şi ipistaţi". Prin urmare pentru liberalii de la 1885 bărbierii şi ipistaţii nu făceau parte din popor, nu erau „d-ai noştri". În literatura franceză, dimpotrivă, un bărbier, Figaro, simboliza spiritul critic popular. Tendinţa aşadar de a defini onoarea prin excluderea de la beneficiul ei a unor categorii de indivizi este obştească şi ca atare fiind în firea lucrurilor, calificarea etică a unui astfel de gest e de prisos.

Onoarea se menţine prin unele demonstraţii obligatorii, ca înregistrarea insultei şi reparaţia. Este extraordinar pentru cine urmăreşte dezbaterile parlamentare ale vremii ce iritabili sînt deputaţii la cele mai inofensive cuvinte. Onoarea se hrăneşte din expediente spectaculoase. Tot astfel în Caragiale. Cînd Farfuridi vorbeşte de moftologii, scamatorii, Popescu sare violent: „Domnule, retrage-ţi cuvîntul". Duelul înfăţişează acţiunea cea mai aptă să sugereze constituirea în castă şi sensibilitatea onoarei. Aricescu e provocat la duel de doi ofiţeri traşi la sorţi de batalion, fiindcă ar fi atins onoarea armatei. Unul propune ca adversarii să înghită fiecare cîte un hap, dintre care unul nociv. Aricescu voieşte să se bată cu pana. Altă dată va răspunde cu bastonul. Noi rîdem de Aricescu. Însă Maiorescu nu-i mai puţin ridicul. În 1885 schimba la hipodrom un glonte de pistol cu Stătescu şi era mîndru că duelul său făcuse pretutindeni „cea mai bună impresie". Şi jupîn Dumitrache are noţiunea satisfacţiei în stil comersant, totuşi n-admite hazardul participării egale la ostilităţi. El „umflă" pe atingătorul onoarei lui, aducîndu-l în faţa instanţei sale. Duelul e înlocuit cu un sistem juridic ad-hoc.

Ceea ce surprinde la eroii lui Caragiale îndeobşte este laşitatea. Curajul lui Farfuridi se reduce la a trimite o anonimă. Caţavencu cel aşa de agresiv şi care face speculaţiuni pe temeiul onoarei tremură cînd Tipătescu umblă după el cu bastonul, şi strigă: „Ajutor! Săriţi! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!" Rică Venturiano, în panică, cheamă în ajutor pe Sfîntul Andrei, arată o pusilanimitate ilariantă. Şi alţi eroi ai lui Caragiale, mai puţin caricaţi, sînt laşi. Explicaţia e aceasta: „Onoarea" acestor eroi depinde de o aristocraţie de corp foarte fictivă şi reprezintă numai un instrument de promovare personală. Şi Caţavencu şi Venturiano şi ceilalţi urmăresc buna lor stare individuală, iar apelul la casta „ai noştri" e un simplu mijloc. Ei sînt oameni cu totul noi, fără trecut şi deci şi fără educaţie de clasă. Un aristocrat veritabil e un om care a înţeles că interesul lui personal se realizează prin speţă, încît toate silinţele lui sînt în vederea afirmării specifice, chiar cu sacrificiul fiinţei sale. Prin moartea eroică a unui strămoş, urmaşul în viaţă se bucură de prestigiu, aşadar şi el e gata oricînd a se jertfi pe sine spre a consolida familia. Instinctul de conservare individuală a fost

absorbit de instinctul de conservare rasială. Astfel indivizii unei naţii preferă să moară spre a salva patria lor. Dar Caţavencu, Venturiano n-au cultul strămoşilor, nici îngrijorare de progenitură. A pieri înşişi li se pare absurd. Mai este şi altă cauză a laşităţii. Aristocraţii nu acceptă rezolvarea chestiunilor de onoare decît în mijlocul clasei lor, spre a evita riscurile. După o lungă rutină, ei au convenit tacit de a face demonstraţia reparaţiei, însă după un cod rezonabil, care cele mai adese reduce totul la proporţiile unei reprezentaţii fără mari riscuri. Cum Caţavencu şi Venturiano de o parte n-au legături organice cu Tipătescu şi Jupîn Dumitrache pe de altă parte, ei se tem de prepotenţa acestora şi nu greşesc. În plină paradă aristocratică ei se simt invadaţi de instinctul de şerbi şi recurg la metoda dramatizării suferinţei spre a stîrni mila, ţipînd la fereastră ori faţă de femei.

Prin individualismul eroilor se lămureşte şi trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sînt amorali, fiindcă n-au noţiuni de morală. Iar morala înseamnă operaţie practică în funcţie obiectivă, apărarea intereselor proprii esenţiale prin afirmarea intereselor transcendente. De fapt ei participă la constituirea unei societăţi noi, fără dificultăţi, prin absenţa unui conţinut vechi. Acest fenomen se observă în felul cum interpretează ei noţiunea de politică. Dandanache pare un stupid, insensibil la orice gingăşii etice. El e doar peltic şi suferind de amnezie, încolo aplică curajos şi rece o metodă, anume „machiaverlîcul", după care, în interpretarea lui şi-a lui Caţavencu, „scopul scuză mijloacele, cum a zis nemuritorul Gambetta". Conform acestei filozofii politice, Dandanache înţelege că nu trebuie să-ţi ţii cuvîntul dat : „Eu am promis ? cînd am promis ? cui am promis ? ţe-am promis ?" A folosi şantajul se cheamă pentru el „c-am întors-o cu politică". „Aminteri dacă nu-mi dedea în gînd asta nu m-aledzeam." Dandanache e mîndru de geniul lui politic, de dezbărarea de orice prejudecăţi în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el şi Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe şi în plan politic, în vreme ce Dandanache şi Caţavencu înţeleg prin politică atingerea unui folos strict personal. Pentru dînşii statul nu e abstracţiunea care-i cuprinde şi pe ei, ci un inamic, un boier de la care se cade să smulgi cît mai mult, pensie veche şi leafă nouă, precum zice conu Leonida : „Treaba sta-

tului... e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme..." Porniţi de la această premisă falsă, ei trag o serie de consecinţe după toate regulile logicei. Statul e confundat cu guvernul, acesta e confundat cu partidul şi în cele din urmă partidul e confundat cu oamenii care îl compun. Pristanda e om de casă a lui Tipătescu şi prin „datorie" înţelege executarea tuturor acţiunilor cu caracter personal de partid şi de familie. Într-un cuvînt, în toată această aparentă societate liberală (a ficţiunii) observăm o mişcare incipientă de organizare mistic sau interesat feudală. Cetăţeanul turmentat acceptă tutela guvernului, Trahanache şi Tipătescu stau în raporturi de fidelitate, Caţavencu e în căutarea unui senior. Toate raporturile din societatea veche sînt reluate cu alţi termeni în casta „d-ai noştri", cu deosebirea că membrii nu sînt solidari, căutîndu-şi egoist oriunde un vasalaj profitabil, ba chiar cultivînd două deodată, ca Leonida.

Formula care a devenit curentă prin Maiorescu a formei fără fond trebuie radical reformată sau măcar aplicată just. Fireşte, ca instrument polemic şi cu raportare la valorile epocii, expresia este excelentă şi nu poate fi vorba de a tăgădui frumuseţea gestului critic maiorescian. Ce înseamnă în general fond sub raportul manifestărilor culturale ? Existenţa unei mari tensiuni a spiritului sub întreită înfăţişare : intelectuală, pasională şi volitivă. Fiind vrea să zică proces, i se opune placiditatea : incuriozitatea, apatia, inerţia. Întrebarea firească este dacă oamenii de la 1848 pe care îi ironizează Maiorescu sînt lipsiţi de acest fond, care i-ar face, în sens filozofic, aculturali. Ei, dimpotrivă, au un exces de fond. Maiorescu confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoştinţelor, cu instrucţia. Pentru el o greşală de cronologie, o ignoranţă în materie prozodică, o lipsă de documentare bibliografică sînt diminuări de „fond". Ceea ce este complet fals. Un profesor care cunoaşte pe degete sistemele de filozofie nu-i şi un filozof, iar Böhme, cizmar şi vînzător de mănuşi de lînă fără erudiţie, era filozof, fiindcă gîndea. Prin urmare fondul este gîndirea. Desigur că în ştiinţă lipsa de documentare supără şi întîrzie găsirea adevărului. Totuşi chiar curiozitatea primează asupra cunoştinţelor. Junimiştii aveau aerul de a combate superficialitatea, însă superficialii, într-un înţeles

nobil, erau ei, fiindcă îi preocupa numai superficia lucrurilor. Lui Cantemir celui chinuit de întrebări filozofice, dar exprimîndu-se încîlcit, lui Conta, care se hazarda în probleme de metafizică, îi preferau un bun manual de gramatică sau de logică. Nu se poate afirma că n-a fost folositoare o astfel de atitudine superficial formală, fără preexistenţa unui fond ar fi fost inutilă. Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului. Sînt cuvîntări în chestii personale, formulări de reguli în materie de dezbatere parlamentară, mai rar, fără nici o ţîşnire ideologică veritabilă. Stilul e perfect, fondul infinit absent. Maiorescu ironizează pe Giorgio Brătianu, care îl acuzase că e materialist şi liber-cugetător, făcînd caz gramatical excesiv de adverbe ca „succesivamente". Nu e în chestiune valoarea discursului lui G. Brătianu, ci prezenţa „fondului". Oratorul făcea evocări de ordinul sublimului:

„...Ceea ce noi credem imoralitate, suflet etc. e iluziune după d. Maiorescu şi şcoala la care aparţine. Singurul lucru care e real şi pozitiv e moartea. De aceea istoria umanităţii nu e decît o lungă procesiune de umbre care trec între ziuă şi noapte, pentru a cădea toate succesivamente în acel abis obscur, vag, insondabil, care se numeşte noian, singura atmosferă a universului."

Nimic nu este aci rizibil. Procesiunea de umbre în trecere între ziuă şi noapte, atmosfera universului, acestea sînt semnele unei mari imaginaţii. Ridiculă poate să pară punerea în Cameră a unor astfel de chestiuni. Dar tocmai asta dovedeşte naiva seriozitate a acelor oameni. De vreme ce însuşi Maiorescu declarase că e liber-cugetător şi acum era ministru al Cultelor, era firesc ca o minte profundă, fie şi ridiculă sub alte raporturi, să privească lucrurile din contingent pînă în absolut. Un stat catolic ca vechea Spanie inchiziţiona asupra edificării catolice a dregătorilor ei. Spania nu era decît o simbolizare istorică a ordinei divine. Liberalii de la 1848 (fictivi sau, în măsura în care îşi făceau o imagine ideală despre misiunea lor, trăind într-un fel de ficţiune diurnă) erau mistici, credeau în Spirit, era firesc deci să ceară ca „ai noştri" să aibă clar în minte programul de desfăşurare a Absolutului şi să se teamă de minţile demonice.

Eliade nu poate să ia atitudine politică pînă ce nu examinează structura universului de sus pînă jos, descoperindu-i „treismele". Chestiunea nu era neparlamentară, mergea însă în Spania Contra-Reformei ori în statul papal. Cît de „profund" era G. Brătianu se vede de acolo că, nemulțumit cu indiferentismul nostru şi cu profesarea politicii fără baze metafizice, a plecat în Italia şi a trecut la catolicism.

Întrucît îşi punea probleme formale, Maiorescu era el însuşi profund. Obiecţiile lui sînt totuşi (depăşind limitele polemicii) neîntemeiate şi presupun elogiul superficialităţii. Astfel în 1908 criticul dispreţuia nu numai opera de istoric a lui Xenopol, dar şi acea de teoretician, socotindu-l pe Xenopol „încurcat în formularea unei pretinse legi istorice". Toţi gînditorii de specialitate au discutat teoria lui Xenopol şi dacă această teorie se poate examina critic sau e naiv formulată, ea nu e mai puţin profundă. Istoricul de la Iaşi îşi dădea seamă că nu poţi întreprinde o operă istoriografică înainte de a avea o poziţie în cunoaşterea istorică. Felul cum îşi exprimă Maiorescu dispreţul e şi în neconformitate cu filozofia lui Xenopol şi un semn de incuriozitate.

Cînd frecventăm acum lumea lui Caragiale, ce vedem ? Ea are un fond uneori haotic, fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul. Conu Leonida atinge probleme filozofice fundamentale. Întîia este vestita teorie a „fandacsiei", după care în anume condiţii psihice „şi nimica mişcă". Cu aceasta intrăm în plină discuţie a noţiunii de adevăr. Singură senzaţia nu-i o bază de cunoaştere. Leonida exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală, setea lui de cunoaştere trainică. Trahanache aparţine aceleiaşi familii de spirite epistemologice. Experienţa l-a făcut pe Trahanache să-şi sprijine orice afirmaţie pe „docoment". Asta e şi părerea lui Iordache bărbierul, care susţine că după „naturel toate trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază", că nu poţi merge prin ploaie fără umbrelă şi să zici că e soare. Bărbierul Iordache ironiza filozofia aparenţelor cu imagini de bun-simţ în stil Voltaire. Trahanache e mai adînc. El, pe de o parte, îşi pune întrebarea dacă „docomentul" e autentic. „Plastografii" în epoca romantică se făcuseră multe şi termenul era la modă şi la noi, mai ales după falsificaţia de atelier asakian a pretinsei cronici a lui Clănău. Pe de altă parte, trecînd la critica elementelor, Trahanache

procede de la metafizic la fizic. Argumentaţia lui e aceasta. „Docomentul“ e o aparenţă, de cele mai multe ori amăgitoare. Cunoaşterea adevărată e o idee. Este în afară de orice discuţie că Tipătescu e un amic. Deci „docomentul“ nu poate fi decît fals. Solid întemeiat pe cunoştinţe ideale, Trahanache refuză expertiza ca fiind de prisos.

Conu Leonida are procese intelectuale şi mai ameţitoare. Informaţia lui este că în republică toţi cetăţenii vor primi o leafă bună pe lună. La observarea că primeşte pensie, el răspunde : „Pensia e başca, o am după legea a veche“. Lucrul e comic pentru noi, mai ales fiindcă ideea de a primi leafă din oficiu ni se pare fantezistă. Admiţînd-o politiceşte, punerea problemei e justă. Totdeauna categoriile sociale ţin să păstreze drepturile cîştigate şi nici o revoluţie n-a anulat pensiile. Pe de altă parte, revoluţia trebuie să aducă un avantaj nou, altfel nu ia fiinţă. Între leafă şi pensie este o contradicţie rezidînd în natura lucrurilor şi pe care conu Leonida o conciliază printr-un principiu superior : „Republica este garanţiunea tuturor drepturilor“. Oriunde găseşte o contradicţie, Conu Leonida o elimină. Astfel a declarat că nu-i „revuluţie“, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul, afară de poliţia însăşi, şi în cazul acesta a fost poliţia în persoană. Surprins în contrazicere, aşadar, Leonida înlătură îndată contradicţia fără a o tăgădui, pentru că are conştiinţă dialectică. Că mîndria îl împinge să acopere inconsecvenţele, n-are de-a face, esenţial este că are sentimentul a fi dator a reduce totul la unitate. Aşadar conu Leonida posedă noţiunea de sistem. Niciodată într-un alcov de mahala nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecţie de filozofie soţiei sale, în pat. Lecţia e copiată dintr-un manual de istoria filozofiei şi cu totul inoportună, femeia fiind distrată şi nereceptivă. Efimiţa, din contră, e curioasă, face obiecţii logice şi are incertitudini, şi toată dezbaterea se urmează sub impresia evenimentelor.

Fără îndoială că frazeologia lui Caţavencu este ridiculă. Din punct de vedere al instrucţiei, el nu ştie lucruri elementare şi chestiunea cu faliţii care ne lipsesc e lamentabilă. Dar ce delir de „idei“ ! Pentru întîia dată un român întrevede

politica ţării filozofic şi ştiinţific. Că expoziţia ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăieşte mari senzaţii ideologice. El a intuit sensul cîtorva noţiuni (progres, raţiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămînînd deocamdată în faza lirică. Beţia lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiţie, Caţavencu gîndeşte cu mijloace proprii. Cînd îşi va da seama de erorile materiale şi se va informa la o bună şcoală, atunci el se va numi Maiorescu. Dar şi exaltaţia ideologică va dispărea. Caţavencu va deveni profesor. Un Caţavencu ilustru este Hasdeu, care porneşte în toate direcţiile, delirînd fără erori vizibile de stil, nu mai puţin haotic, beat de a lua cunoştinţă de tainele universului. Hasdeu era un romantic, Caţavencu e şi el romantic.

Caracteristica gîndirii romantice este expunerea absurdului într-un sistem logic, plecarea de la un termen iraţional, afirmat mistic. Asta face Rică : „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul : box populi, box dei!“ Aceasta e verbigeraţie curată. Desigur. Cu mai multă distincţie stilistică, marii romantici nu procedau altfel, fiindcă ei erau logologi, atribuiau verbului o erenţă. A profera cuvinte incoerente nu înseamnă a fi şi fără fond. În cel mai rău caz fondul eroilor lui Caragiale este incoerenţa, care constituie totuşi un conţinut pozitiv, o tensiune a spiritului.

Excitaţiei ideologice îi corespunde patosul. Maiorescu era rece, aproape apatic, Caragiale e nervos, sentimental, pasional, în general spasmodic şi toată această dispoziţie a trecut în eroii săi cei mai cinici. Trahanache pare placid, fiindcă recomandă mereu „puţintică răbdare“. Acesta e numai un principiu politic. El e prin temperament un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade. Jupîn Dumitrache e teribil, e „Inimă-rea“, Caţavencu plînge cu hohote, Chiriac scoate spanga de la puşcă să se sinucidă, Rică e „nebun de amor“.

Întrucît priveşte femeile, sub aspect pasional, avem patru specimene : coana Zoiţica, Veta, Ziţa şi Miţa republicana. Zoiţica este distinsă la limită, temătoare de reputaţia ei. N-avem nici un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o „domina bona“, o femeie care este idolul bărbaţilor (Trahanache, Tipătescu, Caţavencu, Pristanda), nu trebuie zugrăvită realistic. Zoe e în faza plastică a icoanei, puţin hie-

ratică. Veta e redusă mintal şi lipsită de imaginaţie. Nu pricepe „comediile alea". Cînd din greşală Rică declamă în faţa ei „Angel radios... mi-am pierdut uzul raţiunii" etc., ea nu gustă acest stil figurat şi strigă : „Săriţi !" Cu toate acestea spune şi ea versuri, însă pe muzică, fără sentimentul lor analitic. Ziţa este aceea care suplineşte deocamdată pe Madame Bovary. E nutrită cu lecturi romanţioase, detestă clasa pastramagiilor şi idealizează pe „monşerul" ei. Miţa republicana profesează o erotică violentă, aruncă cu „vitrion". În general, sub aspectul emoţional, femeile caragialeşti sînt inferioare bărbaţilor. Dragostea lor nu e adulterină decît juridiceşte. Legăturile între Zoe şi Tipătescu, Veta şi Chiriac sînt cvasimatrimoniale, fără sentimentul păcatului şi al primejdiei. Ziţa şi Rică se vor căsători. Pe de altă parte femeile înţeleg pe bărbaţi, se ridică pînă la relativele lor culmi. Ziţa, bunăoară, adoră pe „monşerul" ei. Ea nu e o Cătălină şi între platul Ţircădău şi genialul în felul său Venturiano, ea nu ezită a păşi după cel din urmă. În lumea lui Caragiale nu sînt misogini.

Situaţiile pe care literatura universală le-a afirmat, fie ele serioase ori comice (comicul e oricînd reductibil la un mod serios), ne dau prin comparare o imagine a locurilor pline şi a celor goale. În erotică ele sînt aproximativ acestea : cazul Paris-Ahile-Elena : expediţia primitivă pentru o femeie ; cazul Dante-Beatrice : cultul pentru o femeie-simbol ; cazul Petrarca-Laura : devotament platonic pentru o femeie ; cazul Romeo şi Julieta : dragostea juvenilă incoercibilă. În cazurile de mai sus, între bărbat şi femeie se presupune o tacită consimţire. Mai sînt de asemenea cazuri de sentimente în disensiune : Didona, Fedra, doamna Bovary, Ana Karenina, femeile înşelate de Don Juan. Să încercăm a clasifica eroinele lui Caragiale. Coana Zoiţica, Veta ar fi în situaţia doamnei Bovary, întrucît, nemulţumite de soţii lor, caută o iubire ideală. Însă doamna Bovary suferă prestigiul cărţilor, e un Don Quijote feminin care crede în ficţiuni. Ea aspiră la o lume superioară celeia în care o ţine medicul de provincie. Dimpotrivă, Zoe nu iese prin Tipătescu din mediul originar, Veta, prin Chiriac, chiar se coboară. Aşadar, n-avem de-a face cu un bovarism. Atunci e cazul Fedrei sau al Anei Karenin. Însă iubirile Zoei, Vetei nu sînt tragice, nici nemulţumite. Pentru a reprezenta o mare pasiune, eroinele ar

trebui să aibă sentimentul culpabilităţii, pe care ele însă nu-l manifestă. Momentul seducţiunii, care este esenţial pentru măsurarea tensiunii lor emotive, ne e necunoscut. Starea lor socială e bigamia tihnită. Din comediile lui Caragiale şi din literatura română îndeobşte reiese că femeia nu întîmpină nici o dificultate în expansiunile ei erotice, ba mai mult (judecînd după schiţele lui Caragiale), că are totala consimţire a soţului. Fără piedici însă nu poate să se dezvolte marea pasiune. Astfel, deşi cu manifestări patetice, situaţiile sentimentale rămîn nedezvoltate. Ziţa e un fel de Madame Bovary sub raportul mirajului unei alte lumi. Cum însă ea nu întîmpină nici o piedică morală în relaţiile cu Rică, se poate înscrie în categoria Julietei. Întrevederea furtunoasă dintre cei doi e o caricatură a întîlnirilor dintre Romeo şi Julieta. Rică este exaltat şi poetic, Ziţa vrăjită şi decisă. Lipseşte ceva : inocenţa din partea Ziţei, care a mai fost măritată. Admitem că a rămas cu o castitate literară, cu o sete pentru marea ceremonie erotică. Nu întîmpină totuşi refuzul tutorilor, pentru ca să ne dăm seama de violenţa instinctelor. Ştim că Rică e laş, prin urmare nu e nici o nădejde să moară de melancolie sexuală. Rică şi Ziţa sînt eroi livreşti, delirează de emoţia romantică teatrală, au sentimentul a juca un spectacol inedit în mahalaua şi ţara lor.

Din cauza acestor împrejurări nici Tipătescu, nici Chiriac, nici Rică nu sînt donjuani. Acest tip rămîne neînfăptuit încă în literatura română şi probabil irealizabil. El presupune gustul subtil pentru varietatea femeilor, perversitatea de a asculta confesiunea fiinţelor inocente, sensul primejdiilor, sarcasmul, satisfacţia de a brava bărbaţii, blazarea. Don Juan este un Paris şi un Ahile pentru care raptul şi expediţia a devenit a doua natură. Chiriac e un concubin fidel, care cel mult petrarchizează în modul lui simplist. Nici Tipătescu, nici Chiriac nu-şi vor trăda femeile în aceste originale căsătorii biandrice. Rică trece repede de la faza extatică dantescă la faza nupţială.

Neexistînd dificultăţi în relaţiile dintre sexe, nu există la noi nici tipul mijlocitoarei mai mult sau mai puţin proxenete, cum e Celestina, glas aparent demonic al naturii. Pentru ca să se înţeleagă cu Chiriac, Veta n-are nevoie de mediator. Nici Ziţa nu are trebuinţă de îndemnuri şi complici. Spiridon e un simplu curier. Cătălin şi Cătălina, cum ştim, se înţeleg

foarte repede, fără impediment, Cătălina cheamă însăşi pe Luceafăr. Instinctul se manifestă liber şi din cauza aceasta nu poate atinge sublimarea şi stadiul mistic. Tipătescu, Chiriac nu iubesc, ci au doar relaţii. Un singur erou petrarchizează : acesta e Trahanache, care crede în inocenţă şi fidelitate şi apără femeia de calomnii. În embrion el e cel mai profund erou erotic român şi figura lui merită a fi dezvoltată în sensul humorului superior.

Caţavencu e un ambiţios. Ceea ce surprinde la el este că nu pune în slujba ambiţiei tenacitatea pe care am aştepta-o, cu care sîntem obişnuiţi prin literatura franceză. După cîteva încercări ratate se resemnează cu bonomie. El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul. Toţi eroii sînt astfel, afară de Agamiţă Dandanache, care e tenace, fiindcă e dur la minte. Labilitatea eroilor vine din inteligenţă. Literatura franceză abundă în eroi care-şi dezvoltă pasiunile pînă în ultimele consecinţe, apăsaţi ca de o fatalitate. Sufletul celt străbate spiritul francez şi se manifestă printr-un dogmatism intelectual şi afectiv. Individul este „greoi", caută cartezian propoziţii clare şi distincte din care apoi deduce, meticulos, propoziţiile implicate. Revoluţionarul francez e catolic în cultul pentru Franţa supremă, catolicul e impecabil logic în analiza dogmei. Poziţiile sînt ireductibile. Cînd Renan face gestul de a părăsi biserica, se pierde într-o serie de scuze, are sentimentul de a fi făcut un act nemaipomenit, îşi creează un fel de prestigiu sacerdotal, ateu. La noi cazul său este imposibil, nimeni nu s-ar emoţiona de ieşirea din ortodoxie a cuiva şi de aceea nimeni nu iese, pentru că şi stînd nu afirmă nimic care să închidă o existenţă între ziduri. Românul din spaţiul caragialesc este „inteligent", are adică mintea dialectică a lui Conu Leonida, care sare iute peste contradicţii. Sintezei intelectuale îi corespunde cordialitatea. Nu este atît confuzie culturală în capul lui Caţavencu cît o îmbulzeală de idei contrazicătoare pe care le asimilează repede. Caţavencu înţelege şi conservatorismul şi liberalismul şi creştinismul şi liber-pansismul şi, entuziast, trece de la una la alta. Astfel nu simte nici o dificultate de a executa ordinele Zoiţichii şi a lupta pentru alegerea lui Dandanache, precum nici Trahanache nu mai are vreo repulsie pentru plastograf. Caţavencu a devenit „de-ai noştri". Dom-

ește în lumea lui Caragiale o atmosferă de filantropie care acuză originea greacă.

Dacă vrem acum să descoperim eroi „francezi“ în literatura noastră, pe aceștia îi găsim în Ardeal, care e mai celtic. Ion e tenace ca un erou balzacian, Budulea Taichii, Mara, Popa Tanda sînt obstinați în planurile și sentimentele lor. Cutare erou al lui Rebreanu nu se poate decide dacă trebuie ori nu să dezerteze și, român fiind, trage în români, fiindcă a jurat credință unui imperiu austro-ungar care nu mai există. Cațavencu ar fi înțeles îndată, ar fi dezertat la români, s-ar fi îmbătat de patriotism, iar dacă lucrurile ar fi luat o turnură defavorabilă, înțelegînd la timp și fatalitatea contrară, s-ar fi întors înapoi. Eroii lui Caragiale fac politică fără a fi ireductibili ideologicește. Ei sînt „de-ai noștri“, nu însă partizani. Cine cercetează fără falsă pietate opera lui Maiorescu constată ce părtinitor este criticul. Niciodată nu va lăuda serios un adversar al „Junimii“. Cînd un autor scrie la *Convorbiri literare,* opera sa este valoroasă, dacă nu mai scrie, devine „lipsită de însemnătate“. Toți cîți stau în afară de „Junimea“ „vițiază“ literatura. Dacă nu-i atacă, Maiorescu nu le pomenește numele. Acest puternic spirit partizan nu-e nicidecum ieșit din sentimente joase, Maiorescu e credincios unei „idei“ și nu poate înțelege și pe cealaltă. Cînd a făcut o dată o afirmație, pe care nu o mai menține, o retractează, nu caută o ieșire de compromis. O astfel de obstinație îmbunătățește ființa etică, însă o sărăcește de experiențe morale. S-ar zice atunci că în literatura franceză avem, în fine, un scriitor care nu-i francez, care încearcă tocmai a trăi contradicțiile. Acesta e André Gide. Iluzie! Fizionomia geometrică, serioasă a lui Gide se refuză unei astfel de ipoteze. E un cap fanatic, obstinat, al unui om care ar trage cu muscheta în noaptea Sfîntului Bartolomeu, dacă ar fi catolic. Obstinația lui constă în a se sistematiza în inconsecvență, în a abandona programatic orice poziție. Cațavencu nu părăsește o atitudine decît cînd nu se mai poate menține în ea, nu-și face o profesie din instabilitate, e în stare chiar să se fixeze dacă împrejurările cer.

Un tip curios de femeie este acela al Ancăi din *Năpasta,* pe care îl repetă pînă la un punct Vitoria din *Baltagul* lui Sadoveanu. Dragomir a ucis pe întîiul soț al Ancăi, din dra-

goste, apoi a luat în căsătorie pe soţia mortului. Aceasta a trăit zece ani cu ucigaşul, însă pentru ce? numai spre a strînge documente de culpabilitate. După zece ani ura ei e tot aşa de nestinsă şi e în stare a simula dragostea pentru un învăţător, spre a-l îndemna pe acela să omoare pe Dragomir. În fine, cum se ştie, se iveşte alt prilej. Vine nebunul Ion, care se sinucide, şi Dragomir e dat de Anca pe mîinile justiţiei cu puţin înainte de a se declara prescripţia pedepsei. Dragomir apare ca un om vrednic de simpatie. A făcut crima din pasiune, nu din interese materiale, suferă de mustrări, plînge la suferinţele nebunului Ion, închis fără vină, se gîndeşte să-l protejeze pînă în ziua cînd va putea mărturisi crima. Anca însă este implacabilă. A scoate de aci încheierea că piesa e rea nu-i serios. Piesa e bună, personajul e posibil. Distanţa între Zoiţica „damă bună" şi această femeie, evident rea, este mare. Ciudata alunecare într-o ipoteză contrară se explică prin faptul că dramaturgul studia pe atunci cazuri patologice. Anca nu-i mai sănătoasă sufleteşte decît Ion. Boala ei este specific feminină, e o boală humorală. Printr-o viţiere a metabolismului, Anca a pierdut emoţiile cordiale, păstrînd pasiunile negative, ura, răzbunarea. La femeie este mai posibilă o astfel de alterare. Grecii n-au cunoscut imaginea Beatricei. Femeia este sau o Helenă, animalic frumoasă, aşteptînd indiferentă rezultatul luptei între bărbaţi, sau o Clitemnestră. Furiile (Tisifona, Alecto, Megera) sînt reprezentate ca femei. Caţavencu n-ar putea deveni o „furie". Simplificînd, putem zice că Anca înfăţişează mişcarea de involuţie a femeii, avînd tendinţa de a lua formă maniacală, fenomen mai rar la bărbat. Caragiale şi-a dat seama că în lumea de compoziţie greacă a oraşului o Ancă e stridentă şi a făcut din ea o ţărancă. A intuit deci condiţiile sufleteşti în care se iveşte dezechilibrul. Ceea ce îi lipseşte femeii în general este „inteligenţa", adică facultatea gîndirii dialectice, capacitatea de a concilia extremele. Femeia, şi cînd uzează de idei, are tendinţa de a le face fixe, supunîndu-se lor fără reflecţie, ca unui stăpîn, personificîndu-le. Sfînta Caterina da Siena, Sfînta Tereza sînt fanatic catolice. Femeia nu va fi niciodată protestantă, nici revoluţionară, şi dacă participă la revoluţie este din mansuetudine pentru o idee. Anca îşi închipuie că mortul îi porunceşte să-l răzbune, se fixează în această misiune, fără a filozofa. Dacă ar medita, ar înţelege că crima şi iubirea

se amestecă la Dragomir, că e un biet om, victimă a unei fatalităţi etc. Dar Anca nu înţelege. Şi de aceea ea are o „furie" unică, n-are sentimente complexe. Acestea apar o dată cu sporirea inteligenţei. Teoria lui Lovinescu că femeile literaturii noastre sînt virilizate e total falsă. Aceste femei sînt dimpotrivă prea feminine, aduse la momentul instinctual. Literatura cea mai bogată în femei delicioase e aceea franceză, tocmai pentru că acolo femeia se virilizează, intelectualizîndu-se ca femei savante, bas-bleus, doamne de Staël. Bărbatul e prin definiţie teoretic şi liric, femeia prin definiţie practică şi prozaică. În vreme ce Anca se arată aşa de frigidă faţă de Dragomir, de Gheorghe, aceştia, capabili de abstracţie, o transfigurează. Pentru ei odioasa Anca e o Beatrice. Dragomir a omorît pentru ea. Gheorghe ar fi şi el în stare de această faptă. Beatrice nu este o realitate (numai Madame Bovary există caracterologic), este numai o proiecţie a fantaziei virile, o himeră ca şi îngerii.

Pornind de la două sexe absolute, *vir* şi *femina*, Weininger consideră pe individ ca o proporţie între aceşti doi termeni. Observaţia este de o justeţe indiscutabilă dacă admitem că nu există bărbat care să n-aibă note sufleteşti feminine, şi invers, femeie care să n-aibă unele experienţe virile, dacă într-un cuvînt acceptăm că este o sferă de viaţă interioară în care cele două sexe se întîlnesc. Analizînd cele două sexe în absoluitatea lor, putem formula conţinutul lor astfel :

Femeia cunoaşte foarte puţin prin experienţă proprie. (Există o tipologie sexuală cu începutul în Aristot, care tinde a da femeii un loc inferior, însă acest punct de vedere calitativ nu are vreo legătură cu discriminaţiile noastre.) Cunoaşterea femeii are tendinţa de a se opri în zona senzaţiei şi este orientată obiectiv de instincte. Constrînsă biologic de a se adapta repede, femeia nu are vreme de a se ridica la concepte şi încă şi mai sus, la idei generale. Femeia absolută nu-şi constituie o concepţie despre lume şi se conduce în viaţă după orientările societăţii din care face parte. Este conformistă. O femeie care reexaminează ca Im. Kant bazele cunoaşterii, care trece la reconstrucţia ideală a lumii, într-un cuvînt o filozoafă, ne face o impresie stranie. Dacă ne reprezentăm cu uşurinţă pe Ovidiu contemplînd visător valurile Pontului Euxin, ni se pare grotescă o femeie în aceeaşi postură cogi-

bundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu priveşte moarte valurilor, femeia să privească pe Ovid. Femeia e un satelit a bărbatului, acesta înfăţişează centrul său. Ea nu formulează nici legi etice, întrucît acestea sînt rezultatul unei sforţări speculative, ci aplică doar cu fidelitate morala în curs. Femeia este prin definiţie religioasă şi dogmatică, cu oroare chiar de orice examen critic al ideilor primite. Noţiunea de clasă este mai vie la femeie, care apără cu putere privilegiile sau suportă smerită fatalităţile sociale. Femeia nu rîde în sens filozofic, n-are umor, pentru că nu suportă contradicţiile. O femeie-bufon jigneşte imaginaţia noastră. În fine, femeia strîns legată de funcţia ei biologică, nu are sentimentul morţii aşa de puternic ca bărbatul, nu concepe zădărnicia. Ea plînge decesele din jurul ei, recîştigîndu-şi cu îndîrjire încrederea în viaţă prin generaţiile imediate. Femeia plînge fără însă a cunoaşte disperarea filozofică.

Unei astfel de conformaţii intelectuale îi corespunde o viaţă afectivă simplificată. Pasiunile sînt strîns înfeudate instinctelor, violent practice. Deşi sentimentele aparţin de la sine activităţii practice, în general ele se pot izola, constituind un fel de „cunoaştere". Fenomenul acesta la femeie e mult mai restrîns. Dogmatismul feminin are drept corolar, în zona afectivă, o fixare a sentimentelor. Femeia e ameninţată de sentimente fixe. Bogăţia vieţii afective fiind în strînsă dependenţă de intelectualitate, de imaginaţie, femeia nu posedă nuanţe, nu cunoaşte lirismul. Indiferenţa pentru poezie a femeii este îndeobşte cunoscută. Ca poetă, femeia este senzuală, cititoare caută romanul, ca expoziţie a concretului social, sau în fine muzica, în măsura în care aceasta biciuie vitalitatea, în mod intensiv ori chiar aparent depresiv. Femeia nu visează poetic, are dimpotrivă tendinţa de a descifra visele reale, cărora le dă o interpretare practică. Izolarea, imitarea viselor este o tendinţă virilă. Femeia este fizică, bărbatul metafizic. Aşa fireşte în absoluitatea care nu există.

Cît despre voinţă, femeia n-o are în sensul veritabil. Voinţa bărbătească se defineşte prin reprezentarea unui scop, de unde iese un sentiment de liber-arbitru. Voinţa virilă îşi are sediul în intelect. Voinţa femeii e o prelungire a instinctului. Femeia e tîrîtă de voinţă, care de fapt e o pasiune fixă, o

obsesie biologică, ea „voieşte" lucruri imposibile, iraţionale, ceea ce anulează noţiunea însăşi de voinţă.

Dacă trecem la bărbatul absolut, este un lucru de toţi admis că el se adaptează pe calea ocolită a metafizicului, avînd de altfel şi timp mai mult. Bărbatul îşi face întîi o idee despre univers şi numai apoi îşi alege ca o concluzie logică o poziţie. Femeia este religioasă, bărbatul creează religia, femeia este politicoasă, bărbatul construieşte o politică, femeia este dogmatică, bărbatul formulează o dogmă etc. Bărbatul renunţă la adaptarea imediată, perfecţionînd aparatul cunoscător. Întîrzierea reacţiei prin complicarea sistemului nervos, de care vorbeşte orice psihologie, este mai vizibilă la bărbat.

Bogăţia cerebrală are drept consecinţă o complicare extraordinară a vieţii afective. Femeia poate fi mai susceptibilă, bărbatul e mai simţitor, în sensul că el reacţionează emotiv în momente dezinteresate. Femeia are pe marea în furtună sentimentul practic de frică, bărbatul pe acela de sublim. Orice pentru bărbatul dezinteresat poate fi motiv de emoţie, secarea treptată a unor mări, eroziunea unor stînci, moartea lui Alexandru cel Mare. Femeia, absolută, simte numai ceea ce o interesează personal şi biologic. Prin urmare viaţa afectivă a bărbatului nu e o prelungire a vieţii intelectuale, ci o activitate separată, cantitativ direct proporţională. Bărbatul e liber să simtă în discordanţă cu intelectul. Marea dificultate a pianistului începător este de a-şi desolidariza mîinile punîndu-le pe fiecare să cînte în altă cheie şi sub regim asimetric. Bărbatul se caracterizează prin asimetrie şi de aceea femeii îi apare „monstruos". Principele îşi omoară copilul din motive de stat, fără ca prin asta să fie lipsit de un comentar sentimental cu totul independent. Cuvintele lui Neron : „qualis artifex pereo" sînt înalt virile. Ca bărbat, Neron a priceput că moartea este ineluctabilă şi a acceptat-o ; ca om de emoţie n-a putut înlătura satisfacţia de a asista cu a doua conştiinţă la moartea marelui poet ce se credea. Femeia n-ar fi în stare de o astfel de disjuncţie. Ea ar respinge ideea morţii cu raţiunea dezlănţuind un sentiment practic.

Voinţa virilă nu mai este o prelungire a sentimentului, ci un instrument al intelectului. Voinţa se cerebralizează, în vreme ce sentimentul rămîne un comentar gratuit, un indiciu de amplitudine psihică. Bărbatul comandă pe deasupra sentimentului, femeia comandă cu sentimentul. Fiecare cultivă

ideea că celălalt este absurd. Femeia nu poate pricepe o acţiune fără o raţiune practică, bărbatul nu poate pricepe o acţiune fără o raţiune logică. În scurt, bărbatul e o fiinţă dură şi sensibilă totdeodată, o existenţă dublă.

Acestea în teorie. Empiric, femeia e pînă la un punct virilizată, iar bărbatul pînă la un punct feminizat. Intelectualitatea conferă femeii capacitatea emoţională, gratuitatea sufletului practic, în vreme ce bărbatul abandonează adesea planul metafizic şi raţional spre a se lăsa în voia instinctelor şi pasiunilor.

La aceste distincţii globale se adaugă diferenţieri pe vîrste. Femeia este tînără sau bătrînă, sau mai degrabă prenupţială sau postnupţială. Femeia prenupţială de tipul Beatrice se remarcă prin înfăţişarea îngerească, prin candoare ; aşadar printr-o absenţă delicată a reflecţiunii, printr-un hieratism emoţional, exprimat adesea în forma umilităţii graţioase. În a doua epocă, dedicată progeniturii, femeia (absolută) pierde pudoarea, îşi apără dragostea ca Fedra, îşi apără copiii ca Chiajna, devine ambiţioasă, intrigantă, pătimaşă, aparent voluntară. Căci o femeie care se zbate pentru promovarea copiilor ei nu lucrează dintr-o voinţă raţională, ea e victima progeniturii. O asemenea femeie, neschimbată în esenţă, pare unora „virilă".

Putem distinge de asemeni un bărbat tînăr de unul bătrîn. La tînăr gratuitatea inteligenţei se întîlneşte tumultuos cu gratuitatea sentimentelor, cu efectul unui haos, verificat printr-o procedare indecisă sau pripită. Bărbatul matur separă net zonele sufleteşti, contemplă adînc şi reflectează încet.

Literatura română prezintă această particularitate că concepe femeia şi bărbatul sub aspect absolut. E o atitudine romantică. Idealizaţi, femeia şi bărbatul devin demonici. Doi exponenţi tipici ai acestui mod absolut sînt Doamna Chiajna şi Alexandru Lăpuşneanu. Că Doamna Chiajna ar fi o femeie virilizată nu se poate susţine de loc. Ea e femeia matură absolută, cu progenitură. Intelectualitatea i-ar fi dat emoţii gratuite. Ea, dimpotrivă, nu posedă decît sentimente practice, în strînsă dependenţă de instinctele ei materne. Cerebral, Doamna Chiajna nu are nici o filozofie a vieţii şi nu-şi dă seama de zădărnicia măririlor umane. Ea îşi periclitează speţa, voind a o întări. E o ambiţioasă care-şi vrea băieţii

lomni şi fata măritată cu strălucire socială. Ţinta ei este leşartă, ieşită din ireflecţiune feminină. Lipsa de frică a Chiajnei nu-i un sentiment bărbătesc, ci îndîrjirea mamei în apărarea copiilor, instinctul de conservare a speţei. O minte bărbătească ar fi comandat fuga în scopul de a cîştiga timp.

Lăpuşneanu, dimpotrivă, este monstruos viril. Capacitatea lui de cunoaştere duce la o libertate completă de acţiune. E un adevărat prinţ machiavelic. Ştie cum sînt boierii, ştie că trebuie să te slujeşti de unelte josnice, cunoaşte necesitatea anihilării in corpore a boierimii ostile, precum şi trebuinţa de a satisface opinia publică, procedînd în aşa fel încît crima de stat să pară cerută de popor. Lăpuşneanu e un om politic impecabil. Răceala lui logică este compensată de o mare capacitate emotivă, fireşte gratuită. Întîi Lăpuşneanu e un estet, pune să se aşeze ţestele într-o figură geometrică monumentală, în „piramidă". Probabil el are sentimentul dulce de zădărnicie al călugărilor obişnuiţi cu ideea morţii (se va şi călugări). Sînt destul de frecvente în Occident osuarele de monahi, aşezate în mormane decorative sau în festoane, din voluptatea de a contempla nimicul individual. Pe de altă parte Lăpuşneanu e un admirator al gingăşiei feminine, un poet care provoacă zguduiri morale femeii, punînd-o în faţa ţestelor pentru a-i admira fragilitatea şi a o purta, leşinată, în braţe pînă în iatacul ei.

Toţi au observat indiferenţa biografică şi artistică a lui Caragiale faţă de natură. S-a zis că e un orăşean şi ca atare nu-l interesează decît viaţa orăşenească. Astfel pusă, chestiunea e confuză. Dacă înţelegem prin „natură" decor geologic şi vegetal, prin raport la decorul arhitectonic, natura vie prin relaţie cu natura moartă, atunci e sigur că pe Caragiale şi pe eroii săi nu-i interesează nici una, nici alta. Caragiale tratează ceea ce se cheamă natură morală la orăşeni şi la ţărani deopotrivă, ambianţa îl lasă indiferent. Indicaţiile lui stilistice cu privire la decoruri sînt insuficiente, atît cît e necesar a se arăta că evenimentul se petrece într-o casă iar nu pe cîmp. Eroii n-au interior, nu se prelungesc în lucruri, sînt nişte nomazi citadini. Această desprindere a omului din ambianţa lui nu-i proprie numai lui Caragiale. Creangă este un ţăran, dar simţul pentru natura vie şi natura moartă e tot aşa de precar

în opera sa. Creangă nu vede decît omul abstras din natur
Încercările lui de descripţie sînt complet eşuate, incapacit
tea de a evoca flagrantă. Despre împrejurimile satului Hum
leşti nu poate să vorbească decît enumerativ cu atribu
abstracte : „Agapia, cea tăinuită de lume ; Varaticul, und
şi-a petrecut viaţa Brîncoveanca..." Satul Broştenii e do
„împrăştiat", „ca toate satele de la munte". Eroii lui Crean
trăiesc sociologic ca şi aceia ai lui Caragiale, chiar şi mai ari
Este dar o eroare a se crede că un artist cu simţul oraş
lui nu-l are pe acela al cîmpului, sau invers. Cine nu perce
natura geo-biologică n-o percepe nici pe aceea citadină. Car
giale şi Creangă sînt artişti fără natură, nişte clasici, oame
„prozaici". Sînt două chipuri de a contempla Hellada :
considera pe Ahile, pe Agamemnon, pe Ulisse, pe Orest,
Fedra etc., sau a se urca pe Acropole ca Renan şi a te exal
de candoarea ruinelor expuse deasupra nivelului mării. Ult
mul chip e romantic, Renan era un romantic şi deci un poe
Natura se numeşte în ultima analiză tot ce înconjură pe o
şi-l ajută să trăiască şi să se explice. Un brad nu se poate nu
astfel smuls cu rădăcini cu tot din pămînt. O algă ruptă d
mare şi zvîrlită pe ţărm devine gunoi. Spaţiul alpestru pent
unul, masa marină pentru alta sînt prelungiri fireşti ale ind
vizilor respectivi, care nu se pot abstrage din mediul lor.
de altă parte, natura simbolizează fiinţa. Zăpezile enorm
evoacă molifţii, nisipurile palmierii, Gangele pe elefanţi. În
natura nu se mărgineşte numai la aspectele naturale, în ca
în treacăt fie zis intră mult artificiu. Cochilia melcului e
soi de monument arhitectonic, care constituie mediul natur
al animalului. Galeriile cîrtiţei sînt natura ei. Forul roma
Acropolea ateniană reprezentau natura respectivilor antic
Acela care vede într-un port de pescari o pădure de catarg
şi de pînze cîrpite şi multicolore îşi dă seama că aceasta
natura pescarilor. New-York-ul se zăreşte de departe ca
lanţ de Cordilieri crestaţi geometric. Acea îngrămădire d
paralelipipede şi piramide ascuţite este natura new-yorkezulu
aşa cum turnurile închise între ziduri ale Bolognei constituia
natura bolognezilor medievali. Galeriile minerilor, deşi artif
ciale, conul Infernului dantesc cu caturile lui sînt natur
Viermele din miezul unui măr trăind într-o galerie îngust
nu se află în afara naturii. Orice om trăieşte într-un „interior"

Acesta poate să fie un salon simbolist cu pian, cu un vas de Gallé, cu fotolii, cu o oglindă venețiană, poate să fie Vaticanul cu sălile, cu coridoarele lui, poate să fie Veneția, vast apartament izolat pe continent, sau Roma antică, sau Londra modernă, sau Olanda întretăiată de canale, sau New-York-ul însuși, imensă țară de geometrii, sau cîmpia dunăreană, ori defileele munților. Noțiunea de interior e vastă.

Ceea ce este obiectabil lui Caragiale și lui Creangă e lipsa interiorului, în orice întindere : casă, oraș, spațiu. La Creangă lucrurile se explică îndată, el e un țăran, iar țăranul are asupra lumii o viziune abstract-economică. Nimic pentru el nu e interior, liric, totul răspunde unei necesități : cîmpul se ară, la munte pasc caprele, din baltă se scoate peștele. O singură dată Creangă pare a face o imagine, cînd zice despre un pîrîu că era „alb cum îi laptele", dar și aci referința duce în domeniul producției. Creangă nu are imaginație, nu-și dezvoltă „interiorul", e tot așa de sociolog ca și Caragiale. La acesta din urmă, ca presupus citadin, ne-am aștepta la o minimă evocare a orașului și a locuinței. Epoca era pitorescă, o evocase Alecsandri, Ghica. Cînd se spune deci că țăranul român iubește natura, se afirmă un neadevăr. Țăranul ca atare e insensibil la valorile gratuite. Cu toate acestea ar fi exagerat a socoti că există țărani absolut abstrași de lumea fizică, lipsiți de lirism. Există arte populare figurative. Astfel chilimul în general e o simbolizare a cîmpului, ceea ce înseamnă că pentru a vedea natura e nevoie de ochi de geometru și că numai artiștii, fie și ai satului, o percep. Interiorul geo-biologic (interiorul „exterior", față de interiorul „interior" al căminului) simbolizat în interiorul casnic dovedește că există o singură natură ca loc de explicație a omului. Deci omul cult cu noțiunea formelor arhitectonice are și cea mai înaltă noțiune a naturii. De altfel marii descriptivi de sălbăticii ca Chateaubriand sînt nu se poate mai puțin sălbatici, dimpotrivă, produși ai unei civilizații înaintate, bogate în monumente artificiale. Pustiul din preajma Nilului e vizibil din cauza piramidelor. E o tendință a oamenilor care percep natura grandioasă de a o prescurta în monumente. Himalaia asiată e comentată de monumente mirifice și uriașele orașe americane sînt un răspuns la grandoarea peisajului. Rușii construiesc colosal. Unde nu găsești monumente, poți afirma cu siguranță

insensibilitatea oamenilor faţă de peisaj şi nu e îndoială că samoezii nu vor cînta niciodată Oceanul glacial. Mai pe scurt, are sentimentul naturii cine preţuieşte „tabloul" ca artificiu. A preţui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri. Numai cine frecventează galeriile de tablouri şi gustă interiorul intim surprinde în goana trenului „peisajele".

În literatura română apariţia sentimentului de natură ca efect al culturii citadine este repede verificabilă. Oameni de interior rafinat ca Alecsandri şi Odobescu sînt capabili a surprinde pictoricul Siretului şi al Bărăganului. Cu toate stîngăciile lui formale, Macedonski e un pictor remarcabil care evoacă pusta, fiindcă e în stare a construi natură moartă şi are intuiţia estetică a materialelor. Ori de cîte ori întîlnim un scriitor cu un remarcabil simţ al peisajului, vom descoperi la el şi vocaţia mediului artificial imediat. Sadoveanu e un artist cu ochi deopotrivă de acut pentru zăpadă, pentru superficia bălţii, pentru costumele bizantine şi interioarele provinciale. Bacovia nu cîntă natura prin contrast cu odaia, dimpotrivă, vede peisajul ca un vast interior (zăpada pătată de sînge la abator) şi odaia ca un peisaj combătut de elemente. E un simbolist care stînd cu picioarele pe canapeaua din salonul cu oglinzi îşi constituie cu imaginaţia naturi de expus pe perete. Are anume dexteritate la desen. Ardelenii îndeobşte sînt mai sensibili la natură, din cauza civilizaţiei lor. Ei văd violent policrom şi stilizat. Maiorescu, lipsit personal de talent plastic, îşi revela apetiţia către forme în interiorul lui, din care nu lipsea nici statuia.

Simţul just pentru peisaj iese din confruntarea cu monumentele. Acestea însă sînt foarte puţine în România. Peisajul nostru, întrucît sugerează formele artificiale, este de asemenea modest. Oltul nu e Gangele. Instinctul nesatisfăcut de construcţie are ca rezultat o percepţie diformată a naturii. Întîi se caută în ea formele monumentale. De la Asachi, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu încoace (Boliac, Aricescu, Pelimon, Grandea, Macedonski), românii sînt în căutare de stînci care ar fi statui tocite şi de concavităţi cu indicaţii de arhitectură. Peşterile sînt privite cu uimire ca nişte domuri înfiorătoare, cu toate modestele lor proporţii, ocnele de sare cu galeriile lor exacte şi murii lustruiţi printre care se mişcă lumînări umplu de uimire pe Pelimon, pe Macedonski şi pe ceilalţi.

Ecoul însuşi îi interesează fiindcă presupune o preparaţie cvasi-artificială a suprafeţelor. Eminescu, arheolog, încearcă a reconstrui cu imaginaţia un palat, Bolintineanu şi imitatorii lui dau interioarelor domneşti proporţii imposibile istoriceşte, populîndu-le cu candelabre, Asachi inventează o adevărată Renaştere, Alecsandrescu vede modesta mănăstire Tismana ca un haotic palat ossianesc.

Apoi este umflat peisajul, pus să înlocuiască monumentele. Aşa face Alecsandrescu, aşa mai ales Aricescu şi Pelimon, turişti neobosiţi. Aricescu are o predilecţie deosebită pentru munţi, străbate călare piscurile din apropierea Cîmpulungului, a Buzăului, merge pe Pion. Versurile lui sînt rele, setea de grandios evidentă. Contemplă lacurile de munte în formă regulată de oglindă, ca „lacul Vulturilor" de pe muntele Siriul, stîncile „colosale" în chip de perete sau „piramidale". Oltul la Tuşnad scoate un „urlet grandios". Îndeosebi pentru Pelimon, micile ape din România, Olteţul, Buzăul, au o rostogolire catastrofală, mai ales pe vreme de inundaţie. Apele lor se prăbuşesc în clocote, smulgînd copacii dinspre munte, gîlgîirea lor e îngrozitoare. Străinul care ar citi paginile lui Pelimon ar crede că Niagara şi cataractele Nilului sînt în România. Şi Aricescu şi Pelimon şi Baronzi vorbesc despre intemperii, furtună, ploi, ca despre cicloane şi deluvii asiatice.

Vîntul urlă prin pădure cu un zgomot ca de iad,

zice Aricescu, iar pe Flămînda, „Parnasul lui favorit", vede o ploaie imensă :

O ploaie torenţială, cu tunet răsunător,
Cu fulgere lungi şi dese, cu trăsnet spăimîntător.

Odobescu însuşi monumentalizează Bărăganul, dîndu-i proporţii de miraj. Scriitorul român încarcă deci natura, o caricaturizează, iar acest procedeu la Hogaş atinge paroxismul. Nu se poate spune că Hogaş căuta natura pentru emoţii idilice, spre a evita zarva oraşului, dimpotrivă, spre a găsi în ea forme inedite, construcţii strivitoare. V. Hugo cînta catedrala Notre-Dame ca o babilonie, scriitorul român dibuie catedrale în munţi. Într-un cuvînt, ceea ce caută în natură scriitorul nostru nu-i primitivitatea, ci o civilizaţie ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat. „Sălbăticia" lui Eminescu

ea însăşi e obsedată de imaginea marilor monumente. Sarmisegetuza e căutată în pădure, munţii au indicaţii de arhitectură :

Mirodonis avea palat de stînci,
Drept streşini avea un codru vechi
Şi colonadele erau munţii în şir.

În ocean, în munţi, în nori, în lună, sub piramidă, Eminescu e în căutare de palate.

Dacă, prin urmare, nu găsim la Caragiale natură, este fiindcă el n-are sub regimul artei nici noţiunea monumentului. Totuşi apetiţia spre civilizaţie există larvar în el în chipul admiraţiei tăcute pentru Berlin, a interesului pentru gări, berării şi călătorii cu trenul, toate imagini sugerînd spaţii civilizate, conglomerări de oameni sub mari edificii.

Domnul Goe, indiferent care ar fi substratul inventării lui, a devenit un erou semnificativ. El e copilul român, în multe variante în chiar opera lui Caragiale, cu rude aparent mai amabile în opera lui Delavrancea şi a lui Ionel Teodoreanu. În esenţă, domnul Goe e prost-crescut, lipsit de inteligenţă, ţinut sub o continuă protecţie cu ajutorul căreia în altă ipostază îşi va da „bacaloriatul", adorat din simplă slăbiciune mai ales maternă. Mai este un copil tot aşa de tipic, cu care trebuie comparat, Niculăiţă Minciună. Obiecţia principală pe care, în plan artistic, o face Caragiale copilului este că nu e cuminte, că n-are adică minte. Ca să nu mai fie domnul Goe, copilul ar trebui să nu fie impacient în staţie, să nu scoată capul pe fereastră cu primejdia pierderii pălăriei, să nu tragă de semnalul de alarmă, să nu toarne dulceaţă în galoşii musafirilor, să iasă impecabil la examen. Unele din manifestările de mai sus ţin însă de exerciţiul însuşi al facultăţilor. Impacienţa e o formă de vitalitate, scoaterea capului pe fereastră se cheamă curiozitate, chiar anume necuviinţe ţin de joc şi de experienţa morală. Un copil placid, care stă ca un obiect pe locul unde e aşezat, e o fiinţă umană fără sorţi de dezvoltare normală. I se poate cere lui Goe stil în turbulenţă, un anume rîs nevinovat, o anume graţie în teribilitate, dar să nu stea cu pletele în vînt la fereastra trenului, asta nu. Rezonabil în toată fiinţa sa, Caragiale nu suportă surprizele animalului

irațional. Pe Bùbico îl zvîrle afară pe geam, moralmente schițează același gest și cu Goe. Caragiale e un oriental pentru care nu există decît o vîrstă : maturitatea, în afară de care copilăria și bătrînețea reprezintă impotențe. Copilul de țăran, de asemeni, are o copilărie scurtă, neglijată și devine prematur un om împovărat de responsabilitățile vieții. Părinții vorbesc atunci cu el ca cu un om mare. Bizantinii și de altfel în general lumea mai veche, care nu recunoaște specificul copilăriei, înfățișează pe copii îmbrăcați în aceleași veșminte ca și oamenii mari, și e curios un afresc ce reprezintă domni și coconi cu figurile egal de mature, executate doar în proporții mai mici ori mai mari. Goe e nedreptățit, ignorat în exuberanțele lui infantile, care se lovesc de sarcasmele unui om matur. Caragiale nu-i rousseauian, nu înțelege altă experiență de viață decît aceea analitică, nu pricepe că în esență toți copiii trebuie să fie ca Goe.

În alte literaturi Goe are variante mai complicate. Literatura engleză și cea rusă ne-au obișnuit cu copii care, fără a ieși din limitele psihice ale vîrstei lor, sînt supuși unor încercări dure, care-i fac să presimtă gravele probleme ale vieții. Literatura franceză a produs un tip de Gavroche, de copil teribil și semivagabond, gata de a sări pe baricade și a se amesteca în cele mai suspecte aventuri. De fapt ei rămîn mereu copii. Energia le vine din exaltație juvenilă, iar suferința din delicateța fibrei sufletești. Fără candoare, ar înceta de a mai fi ce sînt. Acești copii sînt exemplare mai fine de Goe. Aventură este faptul de a scoate, în România, capul pe geamul trenului sau a trage de mînerul de alarmă. Fumînd, alt copil caragialian încearcă una din suferințele existenței. Goe și cu iluștrii săi tovarăși de tipul Gavroche, care au făcut cruciade și revoluții, simbolizează geniul. Poetul pentru Pascoli era un copil. Infantilitatea are într-adevăr darul intuiției, al entuziasmului și e ferită de blazare. Și cînd e persiflant și demonic, copilul din literatura occidentală sugerează spiritul critic ingenuu, căci spiritul critic matur ajunge să recunoască banalitatea criticii. În fond deci Caragiale gustă foarte puțin genialitatea, deși vorbește adesea de ea, nu se exaltă de fenomenele naturii.

Din acest punct de vedere, al copilului genial, vom descoperi rudenia dintre zurbagiul Goe și aparent cumintele

Niculăiță Minciună. Niculăiță, cu „setea lui de a ști", depășește nivelul normal al curiozității consătenilor săi. În alt sens, el e tot așa de lipsit de cuminţenie ca şi Goe. Învăţătura „otrăveşte" sufletul omului, e o părere comună a contemporanilor săi, deci, observînd natura, Niculăiță face un gest asemănător cu tragerea semnalului de alarmă de către Goe. Căci în vreme ce pentru toată lumea, cu şi fără pericol, semnalul este un obiect interzis, Goe a avut prin imprudenţa lui satisfacţia de a vedea cum funcţionează. El a acordat tuturor călătorilor din tren o experiență inedită. De felul acesta este şi curiozitatea lui Niculăiță. Ea produce însă oroare, nu fiindcă nu-i potrivită cu vîrsta, ci fiindcă depăşeşte nivelul omului matur curent. Un copil trebuie aşadar, în spaţiu român, să fie conformist: să nu examineze reacţiile psihice ale celui care calcă pe dulceaţă, să nu încerce efectele nicotinei, să nu aibă senzaţia marilor mecanisme. Cuminţenia lui e o negare a oricărei exploatări. Spiridon din *O noapte furtunoasă* are numai aparenţa teribilităţii, el e un om matur de dimensiuni mici.

Noi nu cunoaştem copilul „genial" decît sub varietatea turbulentă ori excesiv contemplativă. Occidentul cultivă însă un copil serafic. Acel băieţaş care, pentru a putea să se deştepte noaptea o dată cu Sf. Francisc, şi-a legat cordonul de cordonul sfîntului e un domn Goe în mediu mistic, precum copiii lui Cervantes din *Novelas ejemplares* sînt specimene de Goe în mediu picaresc. Iconografia catolică a cultivat pe băiat de o anume vrîstă (Donatello a sculptat copii cîntînd), fiindcă băieţii au graţia îngerească impecabilă, păstrînd însă din cauza sexului o anume ingenuă agresiune virilă arhanghelescă. Glasul feminin prea ascuţit sugerează forţe oarbe şi pecabile, glasul de soprano băieţesc are o claritate de dogmă, de aceea catolicii constituie cu predilecţie coruri de băieţi. Băiatul reprezintă un sex nou, o masculinitate neturburată de instinctele demonice. Pentru a avea un astfel de băiat în literatură ar trebui să avem şi o viaţă teologică acută. Gavroche însuşi emite în revoluţie un glas îngeresc. Posedăm dar copiii pe care-i merităm cu nivelul culturii noastre.

Dacă am raporta acum pe Goe şi Niculăiță ca copii geniali la Faust şi Luceafăr ca genii mature, într-o pură ipoteză,

atunci Niculăiţă, evident, reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experienţă, face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpotrivă, din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust, cel care caută sensuri absolute în viaţă, fără a ocoli violenţele şi experienţele.

Cazul lui Eleutheriu Poppescu, care joacă la două loterii şi cîştigă amîndouă lozurile mari însă din nefericire viceversa, este caracteristic pentru o bună parte din eroii lui Caragiale şi ai literaturii române. Poppescu este impiegat şi om sărac şi fără orizont vizibil. Detestă în mod învederat funcţia publică şi la întîiul prilej îşi dă demisia printr-o pompoasă petiţie. El ar voi să intre în posesia unui important capital şi după toate probabilităţile să trăiască din rentă ca şi Caragiale, ori în fine din consumarea treptată a capitalului însuşi. Acel *p* dublu pe care şi-l acordă în banalul nume, Popescu, arată o aspiraţie aristocratică şi veleitatea de a trăi slobod, fără a presta servicii. A avea o rentă, asta ar fi o dorinţă în spirit francez burghez şi balzacian. Cu toate acestea acolo renta este fructul tardiv şi meritat al unei mari bătălii cîştigate. Un Grandet, un Père Goriot, un Birotteau şi-au atins averea prin muncă şi speculaţie, cu o risipire de inteligenţă şi energie extraordinară. Se simte cît de colo că nici Eleutheriu, nici alt erou orăşenesc al lui Caragiale nu au gustul marelui efort. Nici unul nu strigă Bucureştiului, ca Rastignac Parisului : „A nous deux maintenant". Ei trăiesc din expediente, din micile economii ale soţiei şi dovedesc în general nepăsare pentru ziua de mîine. O excepţie ar fi jupîn Dumitrache, care este cherestegiu, însă nicicum nu vine vorba despre lupta lui comercială, el a găsit fondul în clasa lui, îl deţine în virtutea Providenţei, şi n-am putea să ne pronunţăm asupra energiei lui Dumitrache decît cînd cheresteaua ar lua foc.

Cum înţelege Poppescu să atingă marele nivel economic ? Prin mijloace mistice, adică prin jocul la loterie. Joacă la două deodată, pentru ca „şansele" să fie mai mari. Eleutheriu crede în harul divin, de vreme ce se lasă convins cînd căpitanul Pandele, optimist, zice : „— De unde ştii dumneata norocul meu ?" Însă e neîncrezător în ce priveşte norocul propriu : „— Ţi-ai găsit ! eu şi noroc !" Prin urmare împarte lumea în două categorii : oameni cu noroc şi oameni fără no-

roc. Însuşi numele *Lefter*, transfigurat în Eleutheriu, e o aluzie fină la paupertatea sa fatală. Lefter este voievodul Nenoroc din *Cocoşul negru* de V. Eftimiu, un damnat. Fără îndoială că, privind lucrurile teologiceşte, sentimentul damnării constituie o explicaţie a înfrîngerilor sale. Dacă Lefter ar fi crezut în norocul său, ar fi cîştigat la loterie sau printr-o iluminare ar fi găsit altă cale mai puţin hazardată spre avere, speculaţiile de pildă cu făină ale lui Goriot. Harul e un proces de iluminare interioară şi desigur că Dumnezeu nu se poate coborî în cine refuză principial ideea mîntuirii proprii. Lefter suferă de anxietate, e în condiţia tragică a scepticismului şi nu-i trebuie mult ca să ajungă „pe culmile disperării". În aceeaşi tristă situaţie se află şi Răzvan, care se simte un damnat rasial. Tragicul lui constă în acest sentiment, care-l macină interior, nu în condiţiile obiective pe care i le pregăteşte faptul de a fi ţigan. Toate murmurele lui Tănase, exponent al poporului, nu-l împiedică pe Răzvan să se ridice şi de fapt ceilalţi îl socotesc genial şi-l împing spre putere, în vreme ce numai el are sentimentul intim de a nu o merita.

Cît despre Poppescu, se pare la un moment că el revine asupra obsesiei mizeriei sale fatale. Cînd crede a fi cîştigat amîndouă lozurile, el devine ţanţoş şi dezinvolt, are prin urmare ideea de a fi stat pe o interpretare eronată a destinelor. Lămurirea pe care i-o dă bancherul precum că numerele au cîştigat viceversa îi stîrneşte furii, fiindcă îşi dă seama intuitiv că acesta este adevărul. El nu putea să cîştige la loterie („eu şi noroc!") şi fusese doar victima demonului, care îl amăgise savant, aşa cum în pivniţa lui Auerbach, Mefistofel înşeală pe convivi cu iluzia unui Tokai falacios scos cu burghiul din masă.

Eleutheriu Poppescu e un personaj tipic romantic şi dacă l-am deplasa în timp clasic ar fi erou de tragedie în conflict cu destinul. Însă Lefter nu e clasic, pentru că nu are demnitate în faţa soartei, pe care n-o crede egal împărţită la toată lumea, ci absurdă. El are hohotul sarcastic vecin cu demenţa pe care damnatul romantic îl scoate cînd îşi dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste. Căci asta e şi deosebirea între un clasic şi un romantic. Clasicul e pozitiv, cunoaşte legile ineluctabile ale vieţii şi le suportă cu dignitate. Romanticul e idealist, crede în excepţie, în putinţa genială a omului

de a se deplasa pe scara valorilor cosmice. Eleutheriu, într-anume sens larg, se crede „genial", în stare de a-şi schimba poziţia metafizică printr-un cîştig de două lozuri mari deodată.

Lefter Popescu este unul din cei mai serioşi eroi ai lui Caragiale şi o dovadă că în stil comic şi mai degrabă înalt umoristic, scriitorul studiază felurite destine. Ideea că există o lume „caragialiană" unidimensională rămîne falsă. O rudă apropiată a lui Lefter, îmbrăcată în veşminte mai sumbru romantice, deşi pentru unii invizibile, din pricina prejudecăţii că omul de „mahala" nu-i adînc, este Cănuţă om sucit. Apare clar acum că prozatorul transcrie noţiuni înalte în vocabular burlesc. A vorbi *abitir* am văzut că înseamnă a vorbi criptic, invelat. *Sucit* nu vrea să zică altceva decît : ieşit din traiectoria omului comun. Cănuţă e un neconformist fatal, predestinat congenital de a fi în conflict cu viaţa. Prunc, a căzut în cristelniţă, mort, s-a sucit în groapă. Neconformismul lui se complică cu un sentiment de contrarietate impenetrabil lui însuşi. Astfel el suportă cu docilitate mari vexaţii şi se supără dintr-un nimic. Cănuţă conţine un dezechilibru sufletesc, avînd o viaţă interioară ilogică, însă tocmai de aceea mai aptă de a exprima condiţiile existenţei în general. Evident, Cănuţă om sucit e un damnat de tipul genial. Întîlnim la Caragiale un tip aparent diametral opus. În vreme ce Cănuţă este un neconformist „care toată viaţa lui nu s-a putut potrivi cu lumea", Pristanda dimpotrivă se conformează ca un ecou. Cu toate acestea şi el este „sucit", în sens contrar, fără a fi genial. E un damnat veşnic la mediocritate şi „remuneraţie mică după buget", care dintr-o exagerată frică de viaţă se adaptează într-un mod simplist, repetînd fără reflecţie frazele altora. Aprobînd mereu („curat caghioz", „curat mişel", „curat condei"), ajunge a spune şi „curat murdar", ceea ce e grotesc şi deocamdată inocent, dar ar putea deveni în alte situaţii agasant şi chiar primejdios. Ca şi Polonius, Pristanda face voia celui mai puternic, condus de o psihologie sumară, fără examenul atent al situaţiilor. Pristanda aplică un formular, nu se adaptează în sensul adevărat al cuvîntului. Un om normal, capabil de adaptare, de loc sucit, este Caţavencu, care ameninţă şi se supune dozat şi cu o percepţie vie a lumii în care trăieşte. Lefter, Cănuţă şi Pristanda, cu toate

deosebirile dintre ei, sînt din familia „învinşilor" de mai tîrziu. Lui Pristanda îi va corespunde în proza mic romantică de mai tîrziu impiegatul cuviincios şi fără personalitate, fixat de soartă într-o categorie.

Cănuţă copil seamănă cu Niculăiţă Minciună, deşi setea lui de investigaţie pare mult mai mică. Şi el e un observator singuratic, care nu se poate supune programului oficial, învăţînd numerele cînd i se cer numele domnilor şi viceversa. Cănuţă copil, Niculăiţă Minciună şi Goe sînt trei copii care laolaltă ar realiza spiritul faustian. Cănuţă e independent faţă de ştiinţa oficială şi un refractar, Niculăiţă Minciună e un curios metodic, lipsit însă de curajul vieţii, Goe posedă setea experienţei şi are o anume impertinenţă sinonimă cu infatuarea geniului. Numai cu temperamentul unui Goe, Faust poate ajunge la adînci bătrîneţe.

Ca să înţelegem pe de altă parte pe Pristanda, să-i dăm două puncte de comparaţie aparent zdrobitoare, pe Guicciardini şi pe Talleyrand. În esenţă, distanţa nu e aşa de mare cum s-ar crede. Dacă decorul ar fi schimbat şi-n locul unui mizer cerc politic am fi transportaţi la curtea unui monarh, ne-am da seama că Guicciardini, Talleyrand şi Pristanda sînt cîteşitrei oameni cu o filozofie politică, folosită în scopul egoist de a scăpa în viaţă cît mai onorabil cu putinţă. Cîteşitrei sînt slujbaşi, adică nişte oameni care niciodată nu pot fi „principi", ci numai nişte slujbaşi ai acestora. Ei sînt de asemeni nişte indivizi incapabili de a se izola de viaţa curtenească. Toată inteligenţa lor se cheltuieşte în sensul de a profita de binefacerile curteneşti şi a evita primejdiile inerente. Guicciardini e un mizantrop şi un filozof de tipul antic, Talleyrand e un cinic amabil, un diplomat de factură clericală, Pristanda e un biet intuitiv, degradat la treapta de slugă politică a unui prefect. Dar şi el vrea să scape de primejdiile devotării fanatice către un singur principe, caduc. Tot îngînîndu-l pe prefect cu „curat mişel" şi „curat murdar", Pristanda urmează indicaţiile coanei Zoiţica, ştiind că femeile au mai multă putere politică, şi păstrează un contact pe cît posibil deferent şi cu Caţavencu, probabil „principe" viitor. Şi Polonius, cum am sugerat mai sus, e din această familie de curteni fatali, care caută să se strecoare, niciodată în stare de a deveni conducători. Aspectul mic-burghez şi burlesc al

operei lui Caragiale nu trebuie dar să ne înşele. Eroii pot foarte bine fi transportaţi cu esenţa lor în alte medii şi scriitorul a şi făcut aceasta în unele împrejurări. Un Pristanda este imaginabil la curtea Lăpuşneanului şi parţial intră mult Pristanda în Moţoc.

Să ne întoarcem la Eleutheriu. El a voit să sfideze mizeria pe calea mistică a loteriei. Un alt mijloc de îmbogăţire, tot hazardată, este moştenirea. Caragiale însuşi ca om a fost distins de Providenţă cu acest semn. Cazul lui Stavrache din *În vreme de război* e cam de soiul acesta. Fratele lui Stavrache, un popă delicvent, părăseşte prin forţa lucrurilor averea sa, apoi e crezut chiar decedat. Stavrache rămîne dar legal moştenitor. Reapariţia popii îi dă paroxisme, propriu-zis juridic nemotivate. Este în condiţia însăşi a oricărei moşteniri un principiu de nesiguranţă, orice moştenire poate fi contestată. De unde dar şi neliniştea lui Stavrache, trecînd peste cauzele patologice. Moştenirea vine şi dispare în mod obscur şi fatal. Mai toţi scriitorii români, Slavici, Delavrancea, Sadoveanu, Gîrleanu, au tratat tema „comoarei" sub forma unui cazan cu bani antici, a unei pungi infernale, sau a unei pungi pierdute pur şi simplu. E un mod de îmbogăţire datorat hazardului, ca şi jocul la loterie, şi toţi autorii au atras atenţia asupra caracterului iluzoriu sau cel puţin malefic al unui astfel de noroc. La Caragiale conjurarea mizeriei zilnice se face şi prin ceea ce numim „expedient", supus şi el norocului. Eroul găseşte un om bun dispus a da o sumă cu împrumut. Şi aci piaza-rea se manifestă în plină certitudine, în chipul decesului neaşteptat al amicului.

În lumea obişnuită a lui Caragiale, avariţia este un viţiu imposibil. Este avar cine cunoaşte efortul de a agonisi bani. Eleutheriu nu l-a încercat şi presupunînd că ar fi cîştigat la loterie ar fi risipit banii cu prietenii săi, aşa cum încă dinainte a distribuit procente la cei care l-ar fi ajutat să descopere biletele. Fatalişti, indivizii caragialieni au sentimentul că sforţarea de a strînge bani este inutilă. Eroii cei mai cunoscuţi ai lui Caragiale nu sînt preocupaţi de probleme economice, semănînd cu personajele clasice ale teatrului racinian. Tipătescu e moşier, jupîn Dumitrache e om cu dare de mînă. Pe acesta din urmă nu ni-l putem închipui speculant. Starea lui e fixă, precum e şi aceea a lui Pristanda, care nu poate, prin

definiţie, ieşi din condiţia remuneraţiei fixe fără a se altera structural. Cazuri de lăcomie şi avariţie întîlnim în literatura ardeleană, îndeosebi a lui Slavici, şi în general unde e vorba de ţărani. Avariţia are cauze multiple. Literatura germană nu cunoaşte acest sentiment şi lucrul este explicabil astfel: Goticul este excesiv idealist, adaptabil pe cale metafizică. Înainte de a se urni la faptă, germanicul îşi construieşte un sistem întreg cu care îşi motivează speculativ acţiunea. Enorma perspectivă pe care goticul o dă oricărei acţiuni de adaptare face ca avariţia, adică cumularea de bunuri, să fie lipsită de sens. Goticul are un sentiment al deşertăciunii activ. Orice aspect fenomenal raportat la structura numenală apare neglijabil. Asta nu deprimă însă sufletul gotic, fiindcă el crede în realitatea ideii. Gîndind dialectic, ca orice filozof, goticul refuză valoarea momentelor fixe şi desigur că aurul nu înseamnă pentru el nimic din clipa în care-şi dă seama că e doar o punte de trecere alchemică între plumb şi soare. Hoffmann a tratat în *Das Fräulein von Scuderi* un caz de avariţie şi, precum se vede, şi-a ales ca erou un francez, pe bijutierul Cardillac, care însă nu-i sufleteşte francez, ci un panteist german. El îşi omoară clienţii spre a le lua înapoi bijuteriile, extaziat de miracolul lumii minerale. Cristalul reprezintă pentru Cardillac, fireşte, un simbol al spiritualităţii Universului. Şi Angelus Silesius cîntă sufletul sub embleme minerale :

Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,
Ganz lauter wie Kristall, soll dein Gemüte sein.

Cardillac ar mai fi putut da şi o altă explicaţie, de ordin artistic. Îi era greu să se despartă de operele sale. Crima lui se aseamănă cu aceea a lui Silvestru Bonnard, care fură cărţile destinate drept zestre pupilei sale. De speţa avariţiei estetice este şi patima lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea. Acestuia îi plac galbenii pentru forma lor artistică şi nu se poate hotărî să-i cheltuiască, aşa cum un colecţionar nu s-ar îndura să vîndă un Goya. Condiţia comerţului este insensibilitatea pentru obiect. Un anticar de cărţi care ar fi şi bibliofil ar deveni un Silvestru Bonnard şi ar muri de foame. Hagi-Tudose împinge admiraţia estetică pînă la misticism. Galbenii i se par vii, au glas ca al „cetelor îngereşti". Evident, fantazia lui Delavrancea este gotică şi avariţia pe care o descrie nu intră în cîmpul economicului.

Cu totul de altă natură este zgîrcenia lui Harpagon, a lui ·randet. Harpagon, de pildă, mănîncă, locuieşte într-o casă omptuoasă, are slugi, cunoaşte anume îndatoriri sociale. 'reocupările lui sînt de a agonisi mereu bani, de a nu se lăsa urat şi de a nu cheltui mult.

Balzac, romantic, se complace şi în unele note fabuloase. ıvariţia a trei bătrîni de la care moşteneşte Grandet „était si ›assionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent ›our pouvoir le contempler secrètement". Cu toate acestea Grandet şi-a făcut acareturi bune, şi ca primar, drumuri soide ducînd la proprietăţile sale, are nevastă, copil, dă uneori nese, este o fiinţă sociabilă, nu ca absurdul Hagi-Tudose, care ıu se însoară şi trăieşte într-un bordei mizerabil. Avariţia franceză rezultă din individualism. Omul vrea să scape din strînsoarea socială, să se bucure de viaţă fără a fi îndatorat a se încovoia opiniilor altora, rămînînd sociabil într-o sferă restrînsă de prieteni. De aceea el face o mare sforţare spre a agonisi un fond, pentru ca apoi să trăiască din renta acestuia fără muncă. Aşadar sînt două faze : marea activitate, adesea manuală, pentru agonisirea averii, apoi inerţia, nu fără activitate intelectuală în vederea fructificării fondului. De fapt eroii lui Caragiale, meridionali, urmăresc, ca şi cei francezi, independenţa prin rentă, cu deosebirea însă că socotesc inutilă sforţarea şi aşteaptă fondul pe cale mistică (loterie) şi nu par a avea arta de a conserva fondul pe care l-au obţinut fără sforţare. Dacă ne întrebăm ce a împins pe Caragiale să traducă, parafrazînd, *Abu-Hasan*, explicaţia nu e greu de dat. În Abu-Hasan e mult din Caragiale. Hasan, fiu de negustor bogat, are oroare de sforţare şi de aventură. E un epicureu sociabil în cerc restrîns. Moştenind o avere, el o împarte în două, cheltuieşte jumătate cu chefurile, cealaltă jumătate însă o pune în fonduri solide, în acareturi aducînd venit, astfel încît să poată trăi „fără să s-atingă de capete". Abu-Hasan e aşadar tipul rentierului, pe cale fatală. Geniul speculativ al lui Grandet el nu-l are. El e un înţelept oriental care, mulţumit cu ceea ce soarta i-a dat, înţelege să se bucure cu socoteală de această binefacere. Aşa face şi Caragiale, care, punînd mîna pe o moştenire, o consumă sub forma rentei. Faptul că el se aşează la Berlin subliniază totala lui independenţă şi lipsa de iniţiativă. Fără rentă, la Berlin, desfăcut de orice legături naţionale, el n-ar fi în stare de a-şi cîştiga exis-

tenţa. Prin urmare toată fericirea superior mediocră se da toreşte puterii ce rezidă într-un depozit de bani ori în anum bunuri funciare de a produce rentă. Un Caragiale sau un ero al său emigrînd în America spre a începe o viaţă nouă nu sînt de gîndit. Caragiale şi-a ales Berlinul pentru că i s-a pă rut punctul cel mai confortabil din univers. Un Caragiale moşteneşte sau împrumută, pînă la o eventuală moştenire şi-şi chiverniseşte, în teorie, avutul ca să n-atingă capetele Imnuri muncii el nu poate să aducă. Profesia care obse dează pe Caragiale în operă este aceea de cîrciumar. Acesta de fapt e un rentier care nu-i nevoit a face mari speculaţii comerciale. Lumea bea şi fondul produce de la sine venit sub ochiul contemplativ al crîşmarului.

Altă cauză are avariţia ţăranului, a lui Ion bunăoară. Acesta e lacom de pămînt. În loc a-şi desfăşura energia în toate direcţiile productive şi îndeosebi de a-şi desăvîrşi inteligenţa în folosul adaptării, el tinde a-şi spori averea funciară. Acest gest vine din teama ţăranului de a nu muri de foame, rămînînd fără bucate. Incapabil de trafic, de perfecţionarea mijloacelor de producţie, el se apără prin tendinţa extensiunii pe pămînt. Ţăranul tinde a deveni moşier, pînă la limitele în care el şi ai săi pot ara şi sămăna. Deci sînt două feluri de avariţii de adaptare, una ofensivă, aceea a lui Harpagon şi Grandet, care cîştigă prin muncă dreptul de a se bucura, liberi, de viaţă, şi avariţia defensivă a ţăranului. În general avari sînt bătrînii şi cauza avariţiei lor este desigur aprehensiunea. Simţindu-se fără validitate, concuraţi de energia tinerilor, ei tind să-şi asigure existenţa cît mai mult.

Slavici, precum am spus, tratează cazuri de speculaţie economică şi de avariţie. Popa Tanda nu dezvăluie decît partea întîi a fenomenului, alergarea după avere. El e ceea ce se numeşte ardeleneşte un „econom", un gospodar, dar economia lui e un eufemism pentru avariţie. Ce trebuinţă are Popa Tanda de sat bogat, de pomeni, de căruţă şi cal şi alte asemeni ? Sfîntul Francisc ar fi lăudat pe Dumnezeu pentru darul sărăciei şi Popa Tanda ar fi putut să se bucure că în drum spre rai a găsit purgatoriul Sărăcenilor. Însă el nu e un spirit contemplativ, ci un ţăran care şi-a ales meseria de popă ca să fie mai bogat decît alţii, încît relegarea în Sărăceni i se pare o pedeapsă. (Din sărăcie, însă il Poverello di Cristo, Sfîntul Francisc îşi face un principiu.) Atunci

Popa Tanda trece la exploatarea bogăţiilor locului, cîte sînt la îndemînă, fabrică lese pe care le vinde la tîrg, ară, grădinăreşte şi-şi agoniseşte bunuri materiale, care-i risipesc acea frică ce-l făcuse să plîngă amar la venirea în mizerabilul sat. Huţu al Cimpoieşului e şi el un speculant de posturi, întrucît rîvneşte mereu unul productiv şi toată admiraţia lui merge către gospodăria protopopească. Preoţia în Ardeal e aşadar un mijloc de a strînge un capital şi a avea o bună rentă. Repulsia de a lua în căsătorie om sărac sau fată săracă, mai ales, e foarte des tratată în opera lui Slavici. În *Vatra părăsită* e o luptă mută între eroi de a-şi păstra sau spori averea. Văduva Ana ar lua de bărbat pe Zamfir, deocamdată îi dă numai în exploatare o vatră părăsită a satului şi o moară. Nici unul nu e sentimental, deşi n-ar fi incapabil şi de sentimente gratuite. Zamfir nu înţelege să dea nici bucate, nici pui de găină fără socoteală. Ana vrea folos cît mai mult, iar cînd Zamfir are nevoie de bani îl îndreaptă către fratele său Ghiţă, cămătar al satului şi speculant de pămînturi. Cînd Slavici iese din lumea ţărănească, caută pentru speculaţie alte elemente. Astfel Negrea, poreclit Bătrînul, fiindcă este tocmai un senil, avar, e un fel de Abu-Hasan, fiu de toptangiu bogat, trăind după moartea tatălui din venituri, ca un epicureu intelectual chibzuit, căci are oroare de căsătorie, spre a nu-şi lua răspunderi economice. Paraschiv Ciulic, fost grataragiu, a strîns avere mare în Dealul-Spirii şi acum trăieşte din camătă. Spiru Călin, fost judecător, speculează avansînd bani pentru construcţii, Trică Olteanul face speculaţiuni în mic şi în mare cu ouă, Ţaţa Melania tezaurizează bijuterii.

O formă inedită de avariţie din frică este (în opera lui Caragiale) aceea a lui Anghelache casierul. Acesta se sinucide de teama inspecţiei şi toată lumea bănuieşte că ar fi delapidat vreo sumă. Însă la deschiderea casei se găseşte în plus un pol de aur românesc. Acest lucru e nefiresc. Prin forţa lucrurilor un casier suferă mici pierderi, încît găsirea unei sume în plus dovedeşte o avariţie în numele statului. Cineva a primit neapărat mai puţin. Întrucît îl priveşte personal, Anghelache se teme să nu-şi piardă postul. Eleutheriu, Caragiale însuşi se lasă demişi cu foarte multă bonomie. Acest soi de rentă ce se cheamă salariu şi care implică

atîtea obligaţii nu-i interesează. Ei visează un capital rentabil.

Într-un punct Caragiale şi Slavici au o viziune socială comună. Eroii lor sînt oameni care aspiră la avere, cînd n-o au de-a dreptul, şi sînt, în privinţa sforţării, mai ales comercianţi, cu deosebirea, cum am zis, că sforţarea comercială însăşi e lăsată de Caragiale generaţiei anterioare. Slujbaşii ca Pristanda şi Anghelache sînt deplînşi. În opera lui Slavici nu sînt slujbaşi, ci slugi, ceea ce e cu totul altceva. Spre a-şi agonisi un fond, ţăranul se bagă slugă la altul, la un bogătoi din sat ori la un orăşean, însă nu-şi face din asta o carieră. Banii îi strînge şi apoi din slugă devine el însuşi stăpîn. Acesta e şi cazul lui Hagi-Tudose, a oricărui negustor în genere. Chiriac e slugă, însă, cu siguranţă, mai tîrziu va deveni patron. La fel, de altminteri, şi Spiridon. Aceste slugi sînt ferite totuşi de servilitate. Slujirea în lumea lui Slavici şi a lui Popovici-Bănăţeanu şi în parte şi a lui Caragiale e sinonimă cu ucenicia, cu faza de calfă. Şcolarii înşişi se bagă slugi la gazde ori profesori, după o metodă în fond de origine feudală. Nici prelatura în Ardeal, în nuvelistică, nu apare ca un funcţionarism. Preotul capătă de la autorităţile bisericeşti dreptul de a-şi exercita profesia, însă mijloacele de viaţă sînt colectate de la credincioşi sau scoase din condiţiile economice pe care le pune la îndemînă faptul social de a aparţine clerului. Prelatura constituie o castă.

Sînt aşadar două noţiuni distincte confundate în expresia slujire : aceea de argat şi cea de funcţionar : cazul Chiriac şi cazul Pristanda. Aci nu facem consideraţii de ordin doctrinar social, ci studiem situaţia eroilor lui Caragiale în univers. Noţiunea de fericire a eroilor şi concepţia lor despre lume depinde, fireşte, de locul ocupat de fiecare în mecanica socială. Chiriac este argat, dar şi jupîn Dumitrache a trebuit să fie odată calfă ori tejghetar al altcuiva pe a cărui fată s-o fi luat în căsătorie. Ucenicia e o formă de vasalaj şi o treaptă de iniţiere, necuprinzînd nici o înjosire. Din opera lui Slavici ne dăm seama cum o noţiune se degradează trecînd dintr-o lume într-alta. În Ardeal, Şofron ori Bucur, care sînt slugi, au toată demnitatea umană, slujirea lor fiind un mijloc onest şi temporar de a strînge un fond. Nuţa, care vine de undeva de la munte la Bucureşti ca să

fie crescută, slujind în casa unui cîrciumar, apare în ochii noştri ca o ancilla. În realitate ea nu se socoteşte astfel. Pristanda însă e un funcţionar, un „coate-goale", cum e considerat la început Rică Venturiano. El primeşte doar „remuneraţia", care se deosebeşte profund de simbrie. Seniorul negustor dă ucenicului hrană şi îmbrăcăminte şi o simbrie care, adunată, poate constitui premisele unui capital, putîndu-l lua mai trîrziu la parte şi apoi lăsa pur şi simplu ca unic stăpîn. Acest lucru nu i se poate întîmpla lui Pristanda, slujbaş al statului, care niciodată nu va ajunge statul însuşi. Jupîn Dumitrache îşi arată dispreţul faţă de Rică Venturiano, numindu-l „vagabont", „coate-goale" şi „scîrţa-scîrţa" pe hîrtie. El vrea să spună deci că Rică nu e „apropitar", legat de o avere funciară, rentabilă, nu posedă o avere augmentabilă prin sforţare comercială, şi face o lucrare cu totul sterilă, „scîrţa-scîrţa". Părerea lui Dumitrache se schimbă cînd află că Rică este gazetarul de la *Vocea Patriotelui Naţionale*. Dispreţul lui este pentru prăpădiţii de amploiaţi slujind la stat, ca jurnalist însă Rică scrie la o foaie care se vinde şi se cumpără, e dar un fel de negustor, e student în drept şi la urma urmei un fel de calfă cu viitor la o întreprindere apărînd interesele proprietarilor. Profesia liberă este deci în mentalitatea eroilor caragialeşti mai onorabilă decît aceea de impiegat. Condiţia tragică a impiegatului e de a fi lipsit de orice speranţă de a prelua fondul patronului. Singura lui nădejde de a ieşi din servilitate este a cîştiga la loterie, a moşteni ori a găsi o comoară, sau în fine, la Caragiale, a profita de „micile economii" ale soţiei, ceea ce ne reîntoarce în sfera comerţului.

Toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale. De o parte avem eroi în goană după bunurile vieţii, punînd în joc toată inteligenţa posibilă spre a străbate repede treptele sociale, pe de alta învinşi, ţintuiţi de soartă şi relegaţi mai ales în tagma impiegaţilor. Astfel s-a născut literatura micii melancolii, a mediocrilor fără nădejde. Aceştia din urmă, stînd cu energiile neîntrebuinţate, au mai mult răgaz de a medita, şi astfel ei devin contemplativii, filozofii, chiar dacă această filozofie se prezintă încă în forme modeste, aproape folclorice. Dar ce altceva decît observaţie morală este sentinţa nevestei lui Pristanda : „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l

în bot şi-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flămînd"? Această distribuţie bipolară nu e o condiţie excepţională, proprie literaturii noastre. Proza epică nu are alt program decît a reprezenta indivizi în competiţie spre a ocupa locul cel mai bun în viaţă. Tema oricărui roman este lupta pentru existenţă, care nu se poate sfîrşi decît cu învingători şi învinşi. De punerea accentului depinde natura literară a operei. Dacă accentul cade în chip exagerat numai pe chiotul de triumf, atunci avem de-a face cu epopee, dacă accentul cade excesiv asupra strigătului de deznădejde, opera devine lirică şi asta este condiţia multora din operele noastre în proză. Dacă atenţia scriitorului se îndreaptă spre desfăşurarea concentrică a tuturor forţelor sufleteşti, prudentă şi deliberată, atunci avem de-a face cu romanul propriu-zis epic de tip Balzac-Stendhal. Dacă însă eroii învinşi sau în toiul luptei îşi examinează cu prea mult spirit critic facultăţile de adaptare, meditînd asupra lor, în loc să le lase în plină desfăşurare, atunci avem de-a face cu romanul de analiză, sau cu romanul aşa-zis rus. În fine, dacă examenul forţelor spirituale depăşeşte aspectul strict practic şi merge către raţiunea lor teoretică, atunci cădem într-o proză metafizică, comună literaturii germane, care nu posedă roman ci un fel de eseu asupra raporturilor dintre numen şi fenomen, cu prilejul oricărei fapte individuale. În literatura germană funcţiunea pozitivă a omului se preface în problemă asupra destinului omului. Julien Sorel îşi caută un sens în societatea lui istorică, Faust îşi caută o îndreptăţire în univers.

Excesul metafizic al literaturii germane ne ajută să răspundem la o obiecţie ce se face eroilor lui Caragiale. Ei ar suferi de platitudine şi de unidimensionalitate. Iată o teorie vulnerabilă. Întîi de toate, un erou care există în planul ficţiunii este principial complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decît cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. Bustul lui Cezar nu este superficial prin faptul că nu vorbeşte, nu se mişcă şi nu-şi revelă cuprinsul interior prin gesturi. Nu e nevoie să intri în fundul mării spre a avea intuiţia adîncimii ei, pe care o ai prin simpla contemplare a suprafeţei. În al doilea rînd adîncimea eroului nu stă în complicaţie sau în excepţie. Geniile nu pot fi eroi de roman, şi Kant, deşi mare filozof, nu poate constitui o materie adîncă pentru roman. Problematica lui teoretică e palidă pe

lîngă problematica organică a unui student ignorant ca Raskolnikoff, care a descoperit autoritatea propoziţiei morale. Turburările teologice noi nu le căutăm la teologia profesională. Complicaţiile geniale sînt de ordin intelectual ; în roman căutăm intensitatea vieţii. De aceea un roman izbuteşte numai cu eroi mediocri şi cu fapte meschine. Voltairianismul pueril al provincialului farmacist Homais este mai interesant decît voltairismul lui Voltaire, setea burlescă de marea lume a doamnei Bovary este mai profundă în mizeria ei decît existenţa doamnei de Staël. Eroii lui Balzac desfăşoară o energie prodigioasă pentru mărunte ambiţii, eroii lui Proust, care de fapt sînt şi ei balzacieni, fac sforţări supraomeneşti pentru păstrarea decorului social, existenţa Lenorei d-nei Papadat-Bengescu este dedicată snobismului de a face o serată muzicală distinsă. Pristanda este sublim pentru grija cu care-şi supraveghează limbajul faţă de Tipătescu, în schimbul unei mizerabile remuneraţii fixe, după buget, marile energii consumate de Caţavencu au drept scop un neînsemnat scaun de deputat. Disproporţia dintre energia folosită şi ţinta urmărită scoate în evidenţă comedia însăşi a vieţii. Dacă cititorul ar admira scopul urmărit de erou, atunci n-ar mai avea sentimentul prozaic al naturii.

Obiecţia de mai sus se mai exprimă şi altfel. Lumea lui Caragiale ar fi istorică, prin urmare depăşită. E. Lovinescu îmbrăţişa opinia, de data aceasta, sub un aspect al lucrurilor, valabilă, a progresului în adîncime al societăţii. Un tînăr scriitor reia argumentaţia astfel : Balzac corespunde momentului capitalist al evoluţiei societăţii franceze, de unde preferinţa pentru societatea burgheză, pentru problema banului, pentru tipurile de avari sau ambiţioşi. Proust reprezintă un moment superior, depăşind lupta pentru existenţă cu o problematică nouă, a unei noi aristocraţii cu complexe sufleteşti mai subtile. Aplicîndu-ne la realitatea românească, viziunea balzaciană s-ar îndreptăţi în trecutul unui Bucureşti burghez, în vreme ce România actuală s-ar pregăti pentru viziunea unui romancier proustian. Prin urmare termenii se pot reduce la momentele burghez-aristocrat. Punerea problemei în chipul acesta prin două efigii Balzac-Proust e plină de interes, deşi noi putem susţine contrariul.

Romanul are a se ocupa cu lupta individului de a cîştiga un ascendent asupra altuia. Cu cît forţele desfăşurate sînt mai

mari, cu atît eroul este mai semnificativ. Aşadar principial toţi marii eroi, de la Ahile încoace, chiar cînd aparţin genetic clasei artistocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual. Un aristocrat, în înţeles larg, este un individ şters, cu totul supus convenţiilor clasei sale, şi prin urmare „comun" ca om de lume ce este. Ceea ce te surprinde la aristocratul perfect este dezindividualizarea, lipsa reacţiilor personale şi deci şi a oricărei surprize.

Ne reprezentăm de obicei aristocratul drept prototipul diplomatului merituos prin aceea că nu face nici o gafă. Însă condiţia unei asemenea perfecţii se află în nulitatea sufletească. Victor Hugo, Baudelaire, poeţi plastici, nu-s făcuţi pentru confesionalul erotic al unei desăvîrşite aristocrate. Sainte-Beuve, critic acut şi fin, sub raport literar, este vulgar pentru omul de lume cu oroarea definiţiilor nete. Cum poate fi un bun diplomat criticul care declară : Groenlanda n-are roman ? Aristocratul pur, urmărind perfecta armonie socială, prin respectarea protocolului, poate interesa pe romancier ca un monstru de nulitate. Şi de altfel aşa a şi fost înfăţişat adesea ca o măsură de impersonalitate inadaptabilă în faţa marii personalităţi vulgare. Epoca de înflorire a aristocraţiei franceze n-a dat o literatură de observaţie adîncă, iar în măsura în care ea există ea zugrăveşte pornirile vulgare ale aristocraţiei de sînge. Lumea lui Molière este plebee, aristocraţii lui Saint-Simon sînt de o brutalitate scandaloasă, galeria lui La Bruyère este trivială şi La Bruyère însuşi, întrucît face delaţiuni şi foloseşte o pastă aşa de gras pamfletară, nu e un om de lume. Există un triviu al cercurilor aristocratice istorice, acestea singure interesează pe romancier. Cînd e vorba de Proust, apare evident că la el condiţia acestei „trivialităţi" este îndeplinită, căci n-avem de-a face în opera lui cu nişte aristocraţi sufleteşti, ci cu nişte epave ale aristocraţiei istorice, mîncate de monstruoase vicii, şi cu o sumă de plebei mimînd conduitele unei clase apuse. Eroii lui Proust sînt nişte „snobi", dar aşa am văzut că sînt eroii lui Caragiale. Marea literatură franceză cu creaţie de oameni n-a apărut decît după Revoluţia Franceză, cînd vulgul cel restrîns al curţii regale a devenit un vulg mai larg, regenerat prin reindividualizare.

Ideea că la 1848 oamenii din România sînt unidimensionali, iar la 1948 devin complecşi, balzacieni atunci, proustieni acum,

ıu se poate susţine decît dacă prin complexitate înţelegem ra-
inament cultural. Şi încă termenul „rafinament“ nu-i potri-
it, căci nu-i mai rafinat acela care citeşte azi pe Valéry şi
Barbu decît cel care citea pe V. Alecsandri şi V. Hugo. Rafina-
nentul ca o distincţie calitativă este o iluzie. Jalea tînărului
:are ştie pe dinafară *Mioriţa* nu-i mai puţin fină decît melan-
:olia orăşeanului care a citit pe Eminescu. Asociaţia însă poate
i mai bogată în anume momente culturale. Azi asociaţia şi
lisociaţia filozofică e mult mai rafinată decît pe vremea lui
Kant, cu toate acestea operele ideologice suferă de platitudine.
Oricînd, în orice condiţie socială, omul rămîne fundamental
ceea ce este. Complexitatea ori simplificaţia este o chestiune de
metodă artistică şi Caragiale însuşi vede lumea aceleiaşi epoci
cîteodată uscat academic, altă dată violent impresionistic. Lu-
mea ţărănească a lui Slavici se remarcă prin planul interior,
Slavici face analiză, pentru că materia umană îl obligă.

Deoarece formula eroului de roman este tensiunea vitală, gratuitatea nu are ce căuta în proză. Un individ cu suflet „gratuit“, adică neinteresat practic, e un erou nul. Cît priveşte sentimentele gratuite (artistice, intelectuale), ele pot face obiectul romanului în măsura în care se prefac în obsesii, adică în sensuri ale existenţei. La Proust întîlnim o obsesie filologică, interesantă ca o carieră particulară de amator. Pons al lui Balzac colecţionează tablouri, însă nu sentimentele lui gratuite sînt materia romanului, ci mania lui care derivă din ele şi care-l fac victimă a cupidităţii altora. Eroii lui Brătescu-Voineşti, cîntînd la pian sau vioară, cultivînd măghirani şi mixandre, sînt toţi „proustieni“, capabili de gratuităţi, de fapt însă gratuităţile lor sînt simbolul unei poziţii practice în viaţă. Avariţia şi ambiţia nu sînt forme sufleteşti legate de faza capitalistă a societăţii. În treacăt fie zis, Balzac a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui cu „ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys“ etc. Avariţia în general este forma apărării. Plaut şi Molière sînt în sensul acesta balzacieni. *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski tratează o astfel de situaţie aparent capitalistă. De o parte o bătrînă cămătăreasă, trăind, în neputinţă fizică de a munci, din speculaţie şi păstrare, pe de alta tînărul agresiv cîştigîndu-şi existenţa chiar cu preţul crimei. Desigur, Dostoievski, teoretic, este balzacian. Goana după bunuri materiale în opera lui Balzac e o simplă cale epocală de a cîştiga ascendent.

„Le bourgeois gentilhomme“ a devenit legiune. Prin bani cîştigi indepedenţă şi onoare şi chiar titluri de nobleţă. În secolul lui Molière şi mai ales al lui Lesage nu se făcea altfel şi cu bani ajungeai departe. Turcaret este şi el un erou balzacian. Însă în vremea regalităţii nu opinia publică este suprema onoare, ci opinia curţii regale şi atunci toate sforţările eroilor merg în sensul de a fi remarcaţi de rege. Ambiţia se scuteşte aci de mijloacele economice şi uzează de căi morale. Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp, Proust e un Balzac şi ceea ce se consideră proustian e foarte secundar şi de ordin subiectiv. Balzac are pretenţia de a face un mare tablou al societăţii franceze din vremea lui într-o operă ciclică, acelaşi lucru îl face şi Proust, cu deosebirea că renunţă la desfăşurări anecdotice parţiale şi adună toţi eroii în salonul cel mare al romanului. Balzac are vanitatea de a face operă de ştiinţă şi se reclamă de la opera unor savanţi ca Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Lamarck. Proust aplică şi el o metodă, aceea a lui Bergson, făcînd de fapt numai teoria ei. Balzac era încurcat în datorii şi avea o mare pasiune pentru anticărie şi mobile, de unde interminabilele calcule şi evocările de interior. Proust are şi el afectările lui muzicale şi starea maladivă care îl sileşte să-şi adune materialul din memorie. În esenţă eroii rămîn ca şi aceia ai lui Balzac, nişte ambiţioşi în goană după ascendenţă socială, nişte snobi. Lucrul l-a spus, de altfel, Thibaudet.

Dinu Păturică, Caţavencu, Tănase Scatiu în literatura noastră nu sînt nici ei eroi ai unei faze istorice, preocupaţi numai de bunurile materiale. Ei sînt posibili într-un roman balzacian ca şi în unul proustian. Sînt nişte setoşi de putere, adică de prestigiu, nişte snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeaşi proporţie în care boierul Dinu Murguleţ e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci fireşte că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiţia strict morală a aristocraţilor de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiţia oamenilor noi de a intra în clasa boierească. Un Tănase Scatiu superior, subtil, uşor melancolic, energic cu delicateţe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor şi nepot de ţărani, cum se recunoaşte singur în plin parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforţări spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din

urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui e un mijloc de control, o încercare de a obţine pe calea reflecţiunii cerebrale şi a educaţiei acele conduite pe care aristocraţii din naştere le au prin reflexe. Într-anume sens, noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocaţie. Ultimul moment era în chiar epoca lui Caragiale. Nu se poate închipui un erou mai proustian decît Macedonski, Eminescu însuşi era snob, proclamîndu-şi ascendenţa boierească, în familia lui Caragiale mocneşte cel mai fantastic snobism.

Hotărît, opera lui Caragiale, ca a tuturor scriitorilor noştri clasici, e schematică şi sugestivă. Ea reprezintă totuşi o copie a umanităţii la o anume dată. Unii eroi universali sînt indicaţi, alţii nu. Am putea întocmi un repertoriu al eroilor caragialieni, aşa cum Anatole Cerfbeer şi Jules Christophe au redactat un *Répertoire de la Comédie humaine,* iar Charles Daudet şi Pierre Celly cîte un *Répertoire* al personajelor şi temelor lui Proust. Practic n-am avea nevoie de această listă într-o operă aşa restrînsă. Dar ne-ar sluji, ideal, spre a transporta pe eroi în felurite situaţii posibile, spre a dovedi că ei nu sînt legaţi de nici o economie politică şi că sînt adaptabili oricăror condiţii, chiar unui mare nivel cultural. Pristanda, om cu umanităţile sale în slujba unui ministru ca Lamartine, şi-ar schimba timbrul ecoului. Dar ar rămînea mereu un ecou.

REFLECŢII MĂRUNTE ASUPRA ROMANULUI

Romanul, în forma lui de azi, este un gen literar constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea şi putem afirma cu prea puţină eroare că H. de Balzac este creatorul lui. Fără îndoială, acesta a avut precursori, dar ideea că romanul modern se trage din romanele medievale „de geste" şi „de la Table-Ronde" mi se pare nefundată în măsura în care ne raportăm la conţinut. Cineva în *Cahiers du Sud* (februarie 1957) găseşte anticipări ale romanului psihologic în *Le roman de Jaufré* şi în *Le roman de Flamenca,* întîiul din seria Mesei-Rotunde, al doilea cavaleresc (cf. şi Karl Diez, *Die Poesie der Troubadours,* zweite vermehrte Auflage von Karl Bartsch, Leipzig, 1883, p. 177 urm.). E o iluzie. „Psihologia" e din cîmpul poeziei. Mai mult roman este atunci în *Iliada* şi în *Odiseea.* De fapt, în termeni foarte largi, esenţa romanului modern se află embrionar în vechea nuvelă, şi Boccaccio a scris întîia „comedie umană" înainte de Balzac. Pe drept cuvînt englezii numesc romanul „novel".

Romanul modern studiază omul comun şi face anatomie şi clasificaţie, întemeindu-se exclusiv pe concret şi scoţîndu-şi specimenele din viaţa diurnă. El este genul eminamente prozaic, cel puţin în punctul de plecare, şi care evită eroii legendari şi geniile, lăsaţi pe seama epopeii şi a biografiei. Mi se va spune că totuşi personajele lui Stendhal au calităţi excepţio-

nale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împăraţi şi regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului şi nu-l subliniază, şi dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l aşează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulţime, să fie om ca toţi oamenii, şi de aci, din existenţa comună şi adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului. Şi de altminteri, urmărind a cunoaşte omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduieşte a defini clasa, a formula psihologia geniului, mentalitatea conducătorului de mulţimi, psihoza mediocrului, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanţă de valoare între indivizi cade, toţi sînt egali între ei ca fenomene umane, şi om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realităţii. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu documenteze asupra limitelor de jos şi celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămîne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de ştiinţă, sau, cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaştere, metodic şi liniştit ca o disecţie, sau dacă vreţi, pasionat rece, cu nervii supravegheaţi. Ce este pe scurt un roman ? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experienţă.

Adesea m-am întrebat dacă trebuie să scriu un roman modern ori un roman istoric ? Chestiunea mi s-a părut foarte serioasă. Întîi de toate, modern sau istoric, un roman se cade să fie mereu actual, întrucît vorbeşte despre oameni inteligibili oricînd. Însă acest *oricînd* se înfăptuieşte mereu într-un prezent. N-aş putea pricepe eroii lui Stendhal dacă ei n-ar trăi şi azi. Dar este *Le rouge et le noir* un roman istoric ? Nicidecum. Cînd a fost scris era un roman contemporan, iar azi e doar un roman costumat. Prin roman istoric se înţelege un roman arheologic ca *Salammbô* al lui Flaubert, constînd în reconstrucţie socială şi ipoteză psihologică. Romanul modern, cînd nu uzează de vag, prezintă mari dificultăţi pentru autor. Contemporanii caută „cheia", văd în fiece erou o copie după un model, iau atitudine practică, arătînd satisfacţie ori nemulţumire pentru chipul cum autorul a denunţat pe indivizii din jurul său. Se înţelege, ideea „copiei" este iluzorie, ea e în disonanţă cu definiţia literaturii, care lucrează cu generale concrete. Romanul arheologic e impracticabil pentru un scriitor

care vrea să analizeze sufletul uman, fiindcă eroii construiţi pe cale arhivistică nu au comunicaţie nemijlocită cu autorul, nu trăiesc în jurul lui. Eroii romanului istoric, întrucît sînt grandioşi, rămîn totuşi nişte umbre visate, şi romanul capătă timbru poematic. Deci în cele din urmă, dacă vreau să scriu roman propriu-zis, cu orice riscuri, voi studia viaţa vie şi imediată.

S-a pus odată întrebarea asupra „metodei" de adoptat în roman, dacă de pildă trebuie să fim „balzacieni", „stendhalieni", „tolstoieni", „proustieni". Chestiunea mi se pare cu totul greşită. Romanul aparţine cîmpului artei ca şi poezia, unde nimeni nu vrea să fie „eminescian", ori „macedonskian", dorind să rămînă cît mai original. O originalitate formală totală în roman nu-i totuşi posibilă şi nici nu-i de dorit. Dimpotrivă, o cît mai mare banalitate e o poziţie de lucru mai fertilă. La urma urmelor, aşa cum un viitor mare pictor se formează copiind pînze de maeştri sau adoptînd maniera unui maestru, tot astfel un romancier poate afla într-un model care-i convine un chip lesnicios de a-şi comunica observaţiile. Ceea ce conferă originalitatea unui roman nu este „metoda", ci realismul fundamental. Sînt oameni care văd şi alţii care nu văd. Pentru cei din urmă orice metodă nu duce la nimic. Există un dar misterios (care totuşi nu-i imposibil să se reverse asupra cui a făcut îndelungi exerciţii) de a intra în inima realului, adică de a descoperi ideea ce defineşte lumea fenomenală, de a face inteligibilă şi vie aparenţa incoerentă pentru alţii, într-un cuvînt de a crea o ficţiune stabilă care să încifreze experienţa. Acest dar este bunul suprem. Sînt artişti care în vreme ce alţii se învîrtesc spasmodic în jurul trupurilor inerte ale abstracţiunilor, suflă asupra lor şi le dă viaţă. Creatorul se semnalează printr-o turburătoare simplitate, printr-o claritate excepţională. Autorul nematurizat vede încîlcit şi caută adîncimea în nori, marea creaţie e elementară ca o sferă de cristal.

Mult dezbătuta problemă asupra schematismului este rezolvabilă numai avînd în vedere natura cunoaşterii artistice. Foarte mulţi abhoră schematismul sau ceea ce socotesc astfel, adică în fond ideea ce organizează orice adevărată cunoaştere. Bergsonismul, rău interpretat, a stat la baza acestei repulsii. După bergsonişti imaginea realităţii e o operaţiune practică de

oprire a realității în devenire prin cîteva simboluri convenționale, care sînt ideile. Viața interioară veritabilă rezidă în irațional. Sau cum zice Paul Valéry :

Leur toile spirituelle
Je la brise et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !

De aci a ieșit pentru unii comandamentul „trăirii" : „Să realizăm concretul, adică existența actuală, în această clipă, și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există...*" Prin urmare, după această teorie, instabilitatea trăită e viața, iar ideea o mortăciune. Și e tocmai invers, în roman, care e un mod de a cunoaște. A cunoaște fără tăieturi din devenire, fără simboluri convenționale nu e cu putință pentru Bergson însuși. Romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea apriori a realității, e o cifră, instantaneul pur un neant. Creatorul face un compromis între concret și abstract, între moment și eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viață a ficțiunilor. Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima și aburii vitali (priveliștea aceasta e josnic fizică), ci contempli animalul alergînd. Suprafața inteligibilă este aceea care dă impresie de viață.

Sînt mulți acei care sînt dezamăgiți în fața simplității vieții, găsind-o superficială și se uimesc de nebulos și necreat. Romanul confuz printr-o rea naștere are mai mulți admiratori decît romanul solid. Unii îl numesc roman de analiză. Tehnicește vorbind, un roman de analiză există : acela în care se face aproape exclusiv monografia unui sentiment, eroul fiind numai un pretext pentru introspecție. În general însă, orice roman trebuie să fie în chip necesar și analitic, chiar dacă analiza e proiectată în afară, reobiectivată. Un roman care nu solicită, prin concret, gîndirea cititorului și nu-i descoperă relațiile intime dintre fenomenele psihice e o imensă anecdotă, ce sfîrșește prin a obosi. Ceea ce căutăm în roman e adevărul. Scriitorul nu se exprimă în propoziții generale, însă subliniază cu roșu toate particularele încărcate de universal. *Madame Bovary* este un roman sintetic și analitic totdeodată, sintetic fi-

indcă eroii sînt înscrişi la oficiul de stare civilă, analitic pentru că aproape toţi slujesc la studiul plictiselii provinciale.

În *Problema limbii literare (Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, IV, 1955, p. 574 urm.) am expus cîteva teze de luat în dezbatere, de altfel sprijinite pe opinii şi experienţe formulate de alţii. Una este : „*Limba literară* nu se identifică cu *limba literaturii*“ (B. V. Tomaşevski). Alta : „Depăşind limba literară *desăvîrşită*, creatorul utilizează, în scopul de a zugrăvi realist pe eroii săi, limba adeseori incultă şi spontană a vulgului“. A treia : „Părînd indiscutabil că o operă scrisă în limba literară normativă, academică, ar fi fadă şi nerealistă, se ridică întrebarea cît de departe trebuie să meargă un scriitor în materie de *fidelitate* şi de *exactitate*. Nu e ameninţat oare, imitînd cu exces vorbirea pitorească a eroilor, să cadă într-un naturalism regretabil care ar îngreuia înţelegerea fondului şi ar răpi prin abundenţă de detalii însăşi perceperea nuanţelor psihologice rezultînd din particularităţile de grai ? Experienţa ne arată că marii creatori (Creangă, Caragiale) au notat cu sobrietate şi numai în momentele de maximă importanţă psihologică conduitele verbale specifice ale eroilor, încadrîndu-le printr-un compromis în limba literară.“ A patra : „Marea creaţie, realistă prin definiţie şi cu conţinut general uman bogat, uzează de expresia cea mai exactă, fiind deci în definitiv şi cea mai cu priză asupra maselor...“ A cincea : „Un nou mod de a gîndi (de a oglindi universul) atrage după sine nu un vocabular nou, ci un chip inedit de a descoperi valenţa cuvintelor. Astfel coloriştii, după cromatismul primitivilor, scot sensuri surprinzătoare din contraste noi între culori.“ A şasea : „Nu este oare o greşeală de ordin formalist a considera că numai limba frumoasă este adevărată ? Frumoasă este doar *creaţia*, şi dizgraţiosul lingvistic poate da efecte de armonie şi de adevăr“ etc.

Este de mult admis că în materie de limbă interesează în roman, în primul rînd, proprietatea, fidelitatea, exactitatea, directitatea, adecvarea expresiei, „precizia“, sau cum vreţi să-i spuneţi. Regretatul Camil Petrescu, în însemnări apărute postum *(Consideraţii tehnice*, în *Contemporanul*, nr. 21 din 24 mai 1957), spune acelaşi lucru. Ştiindu-l anticalofil, nu mă îndoiesc că propoziţia : „această limbă literară nu este indis-

pensabilă creației epice" reprezenta convingerea lui ultimă. Dar el vorbește acolo de două faze ale redactării. Întîia este punerea pe hîrtie a gîndirii în „limbaj propriu, curent, încărcat de neologisme și în genere [de] termeni noi, care urmează să fie traduși în limba epocii" și prin care romancierul nu urmărește decît să se exprime „cu precizie", a doua fază fiind „teribila muncă", plină de „dificultăți subsidiare" de a face accesibil textul „redactat în grabă". Am meditat mult asupra a ceea ce a voit să spună Camil Petrescu și încă nu cred a fi înțeles. Totuși unele idei par evidente. Precizia este esențialul : „cultul limbii literare însuși este un semn de decadență". Din acest punct de vedere s-ar părea că scriitorul regretă necesitatea de a face „o teribilă muncă" spre a se traduce profanului. Cu toate astea, mai departe, luînd poziție împotriva limbii literare-poză, recomandă ca punct de vedere „limba actuală a poporului", actuală, explic eu, în sensul că e mereu în act, perenă cum zice Camil Petrescu. Ideile sînt foarte interesante și de altminteri intrate de mult în discuție. Printre tezele de care aminteam se află și acestea : „creatorul e obligat să scrie într-o limbă accesibilă globalității nației lui" ; „Imperativul : *creatorul trebuie să se sprijine pe limba poporului* e just, cu o observație : nu pe limba incultului, ci pe ceea ce e universal, aparținînd întregului popor muncitor... O limbă țărănească ar fi o limbă specială, neînțeleasă de mase."

Să revenim la cele două redactări (a. spontan-precisă, b. tradusă). Nu cred că redactarea spontană exprimă „cu precizie gîndirea". Ce nevoie ar mai fi atunci de o a doua redacție ? În mod spontan oamenii (scriitorii inclusiv) se exprimă confuz, prolix, neputînd ateriza exact asupra ideii. „Munca teribilă" a creatorului este tocmai aceea de a căuta între zece cuvinte, năvălite spontan în minte sub imperiul inerției cerebrale, și a alege pe acela care singur definește obiectul, chiar dacă în primul moment pare insolit și dizgrațios :

Ah ! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?

Așadar „precizia" este efectul efortului și o lucrare de a doua etapă. Oamenii în general nu vorbesc spontan, urmăriți de șabloane, artiștii sînt aceia care, reașezîndu-se în fața obiec-

tului şi reanalizînd limbajul, fabrică spontaneitatea. Întrucît mă priveşte, neg facilitatea exactităţii şi ingenuitatea „neglijenţei". Dar să mergem mai departe. O exprimare adecvată şi precisă care e valabilă numai pentru autor, fiind un limbaj străin pentru cititorul nevoit să traducă, nu e o exprimare precisă şi adecvată. De fapt nici nu există un limbaj solitar şi nu te înţelegi pe tine decît logic, în numele obiectiv al umanităţii. Sub acest nivel nici nu există gîndire adevărată, ci, cel mult, o mişcare către ea. Precizia este darul, nu comun, de a te exprima pentru mulţi, găsindu-le simbolul verbal pe care singuri nu sînt în stare să-l afle. Creatorul este omul cel mai golit de subiect, obiectivul prin definiţie. Atunci pentru ce protestează contemporanii în faţa operelor de precizie, lăsînd să treacă nestingherite operele de confuzie, pline de aberaţii de gîndire şi expresie ? Pentru că sînt scoşi din inerţie, obligaţi să gîndească. V. Hugo, Balzac, Eminescu au produs scandal tocmai fiindcă vorbeau clar şi distinct, pe deasupra prejudecăţilor estetice mărunte. Cu timpul limba lor a ajuns la înţelegerea tuturor şi a devenit clasică. Atunci mă întreb : pentru ce să traducem şi să nu aşteptăm ?

Unii disting în roman între limbajul autorului şi acela al eroilor şi dacă admit ca autorul să vorbească cum îl taie capul, nu acceptă ca el să pună în gura eroilor chipul său propriu de a se exprima. Principial, dezideratul este rezonabil şi nu este nimic de obiectat. Rămîne doar ca cineva să demonstreze cu citate că un autor face o astfel de confuzie. Pot însă adăuga că în roman, prin însăşi definiţia lui, autorul nu vorbeşte mai niciodată în numele propriu. Eroii sînt aceia care vorbesc, fie în monolog sau dialog direct, fie în declaraţii indirecte. De pildă :

„— Numele dumneavoastră ?

— Maria Niculescu, maică.

— Profesia ?

— Sînt văduvă, maică, de douăzeci de ani.

— Imobilul e proprietatea dumneavoastră ?

— Da, maică..." etc.

Oricine îşi dă seama că autorul, persoană eminamente cultă, nu vorbeşte astfel, că dialogul e o stenogramă, bineînţeles revizuită, într-un limbaj comun care nu poate să sperie pe ni-

meni. Să ne transportăm în alt mediu şi la modul indirect. Întîi chipul dialogat luat ca bază :

„*Hangerliu* (vîrînd degetele în frişca tortului) : E bună, tanti !

Hangerloaica : Eşti teribil de rău-crescut, Max ! Labele jos !

Gaitany (contrariat) : Ha, ha, ha.

Hangerliu (didactic) : În cercul nostru expresia «Labele jos !» e în vogă, preferată de cele mai distinse membre feminine, chiar de *the Countess* şi de *the Marchioness*, în ţară şi în străinătate.

Un snob : Dar e vulgar !

The Countess : Ah ! E de o mitocănie *exquise !*

The Marchioness : ...de un risc delicios."

Autorul pune acest dialog la modul indirect, de fapt fără să intervie în gîndirea, respectiv limbajul personajelor :

„Max vîrî degetul în ea, reteză o bună porţiune şi o duse la gură, lingîndu-şi apoi tacticos degetul. «E bună, tanti!» fu toată scuza sa, admonestat cu un îngăduitor «Eşti teribil de rău-crescut, Max ! Labele jos !» În treacăt fie zis, în cercul Hangerliu, expresia «Labele jos !» era în vogă, preferată de cele mai distinse membre feminine, chiar de *the Countess* şi de *the Marchioness*, în ţară şi în străinătate, cu sentimentul de a comite o mitocănie *exquise*. Astfel în timp ce în mediile populare pe care le frecventa Hangerliu, oamenii se fereau de expresiile mai metaforice din snobism, în familia Hangerliu vulgaritatea era cultivată ca o petrecere de un risc delicios."

Mai importantă decît limba este în roman compoziţia cu ritmica ei interioară, care comandă şi limbii. Bineînţeles compoziţia nu este un şablon estetic, ea se naşte din natura obiectului.

Mai importantă şi decît compoziţia, adică anterioară ei, este viziunea vie a eroilor. Ideea romanului critic-realist ori critic-socialist nu se poate traduce în concret dacă romancierul nu vede halucinant de clar şi corporal pe protagonişti. Din prezenţa lor rezultă restul şi întîi de toate acea aptitudine a preciziei. Foarte mulţi autori încep să scrie fără a avea încă eroii, aşteptîndu-i să pice din nori. Un creator nu se-aşează la masa de scris decît după ce a terminat romanul.

ARTA LITERARĂ ÎN FOLCLOR

I

Dificultăţi tenace fac, acelor care vor să guste literar poezia populară, teoreticienii folclorului ca „disciplină autonomă" avînd drept obiect „frumosul folcloric", care ar fi „la antipodul frumosului estetic", frumosul şi urîtul după estetica academică făcînd locul „cerinţelor psihice colective", încît, dacă folosim noţiunea de frumos, ar fi vorba de „un frumos mai mult de natură funcţională". Acestor funcţionalişti li se raliază sincretiştii, aceia pentru care (sub înrîurirea de altfel a unor folclorişti străini) „melodia este partea esenţială a cîntecului popular", pentru care „nu există vers popular românesc" ci numai „cîntec românesc", „cuvînt şi melodie" fiind pentru ei un tot de neseparat şi pierderea unei melodii o nenorocire. Denumirea de „poezie populară" folosită de V. Alecsandri este ocolită cu obstinaţie, în favoarea aceleia de „cîntec popular", deşi Montaigne (*Essais,* C. I, cap. 14, *Des vaines Subtilitez,* nr. 1), referindu-se la ceea ce francezii numesc „chansons", lăuda „la poésie populaire", pe care o compara cu poezia perfectă, după regulile artei, aşezînd între ele „poezia mediocră". V. Alecsadri este vituperat nu numai fiindcă a înfrumuseţat, ci fiindcă a suprimat anume repetiţii care, după sincretişti, anulează sensul autonom al cîntecului ca fenomen funcţional melodic.

Fără îndoială că poezia populară se cîntă. Complementul melodic al baladei constînd dintr-un fel de uvertură, un intermezzo de odihnă, un final, pur muzicale acestea, şi un ison

mai degrabă decît o compoziţie melodică suportînd textul poetic, surprinde pe cititorul fin de poezie prin incompatibilitatea, sub durata lecturii, a celor două planuri. Acest sentiment e provocat de monotonia părţii muzicale, plăcută totuşi poporului, dar mai ales de extraordinara valoare, uneori, a textului poetic, care ridică fantazia noastră în zone ideologice şi emotive aşa de înalte, ca în cazul *Mioriţei*, încît execuţia melodică apare superfluă şi fastidioasă. Chiuiturile, mai scurte ori mai lungi, sînt şi ele scandate în tactul muzicii şi al danţului. Recitativul e foarte obişnuit în unele speţe. Nu e mai puţin adevărat că partea muzicală a altora, în acord cu prozodia, prezintă pentru muzicolog un interes deosebit. Versul propriuzis este întărit cu refrene („Măi ciobane de la oi, / Măi ciobane măi"), amplificat cu silabe pentru epuizarea frazei muzicale („măi, măi") şi în acelaşi scop cu verbigeraţii („Doina fă, doina fă, / Leană, doina fă"), silaba ultimă sprijinită pe o vocală parazitară spre a împlini măsura muzicală (joc*u*, loc*u*). Aceste acomodări cu melodia sînt, în marea poezie populară, neglijabile şi este firesc ca poeţi de valoarea lui V. Alecsandri şi M. Eminescu să le fi suprimat spre a împrumuta, în cazul celui din urmă, din aşa-zisul „cîntec popular" numai ceea ce aparţine poeziei şi în aşa chip încît toate încercările de punere pe muzică a poeziei compuse pe motivul popular *Ce te legeni, plopule* să devină insuportabile.

În operă „libretul" rămîne o schemă ridiculă fără muzica în care sînt exprimate toate ideile (vehemenţa, disperarea, incisivitatea, umorul). Wagner însuşi nu a devenit prin libretele sale un poet. În poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticeşte) nu numai că se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie, şi pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depăşeşte gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toţi iubitorii de literatură, chiar refractari compromisurilor cu muzica.

Toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripţia fantastică a realului, culoarea, muzica poetică) sînt duse

în poezia populară la o maximă fineţe. Dialogul cîntat efectiv de lăutari :

— Mărie, Mărie,
Ia să-mi spui tu mie,
Ce frunză se zbate
Vîntul cînd nu bate ?
— Frunza plopului
Şi cu-a părului,
Aia frunză bate
Vîntu cînd nu bate...

e de o rafinată muzicalitate prozodică şi onomatopeică, încît pare compusă de un poet stăpîn pe toate efectele de ecou posibile în limbaj. Melodia ar stinge considerabil clamoarea clopotelor şi toate nuanţele plastice şi auditive din :

Cînd treci bade pe la noi
Pune-ţi clopote la boi,
Şi le pune la toţi şasă
Cu şinoare de mătasă
Să te-aud bade din casă,
Din casă de după masă.

Ritmica muzicală s-a prefăcut într-o savantă cadenţă poetică, punînd accentul pe esenţele pădurii (nuc, fag, alun, pin), în cantilena fetei ţinută din scurt :

Toate fetele se duc
La umbră de nuc,
Dar pe mine nu mă lasă
Mămuca de-acasă.
Toate fetele se trag
La umbră de fag,
Dar pe mine nu mă lasă
Că-i pădurea deasă.
Toate fetele s-adun
La umbră de-alun,
Dar pe mine nu mă lasă
Că sînt prea frumoasă.
Toate fetele îmi vin
La umbrar de pin,
Dar pe mine nu mă lasă
Că mă teme-acasă.

Altă dată picturalul şi fantomaticul sînt aşa de uimitoare, încît paralela melică devine pentru cititorul artist agasantă. Sugestia zgomotului copitelor calului, metamorfozele, lumina nocturnă dau emoţii de pînze de Rembrandt şi de Delacroix :

Bădişor ia-mă călare
Pe murguţul dumitale.
De ţi-a cădè cu ruşine
Fă-mă brîu pe lîngă tine,
De ţi-a părè brîul greu
Fă-mă lumină de seu,
De ţi-a fi că m-oi topi
Şi de mine te-i lipi
Fă-mă lumină de ceară
Şi mă pune subsuoară,
Că pe unde-i înnopta,
Eu frumos ţi-oi lumina
Şi de cină ţ-oi găta.

Este frecventă silueta calului ţinut de frîu de flăcău :

Bate murgul din picior,
Să-i pun şaua binişor,
Ca să plec unde mi-e dor...

ori de fată :

Colo-n sus pe lîngă Tisă
Mîndra mea mare deştinsă
Prin ierbuţă pînă-n brîu
Ţinînd murguţul de frîu.

Toate aceste raţiuni fac ca, privite dinspre partea verbală, cîntecele populare să fie „poezii", pasibile de critica literară, suficiente în sine. Sînt însă melodii ca *Paparuda*, cîntece de leagăn („Aidi, nani, puiu mamii, / Aidi, nani cu mama"), piese de repertoriu lăutăresc cu interjecţii, silabisiri („La la la la la, / La la la lai la lai la") sau cu texte macre şi anodine, care pot interesa pe etnografi şi pe folclorişti muzicali, dar sînt lipsite de faţa luminoasă a lunii, adică neaparţinînd într-un cuvînt literaturii.

Deşi există poeţi identificabili în folclor, modul lor de creaţie rămîne specific popular prin absoluta obiectivitate a producţiei lirice, în înţelesul că dacă un cîntec e cu mult mai

izbutit decît altul, totuşi lipseşte timbrul personalităţii, concepţia proprie despre lume, nuanţa tehnică ireductibilă, unicatul stilistic care face cu putinţă a nu confunda pe Alecsandri cu Eminescu, pe acesta cu Macedonski, cu D. Anghel, St. O. Iosif, G. Coşbuc şi cu ceilalţi. Sînt atîtea universuri şi stiluri în poezia cultă, cu toată concordanţa lor în cîteva puncte abstracte, cîţi poeţi sînt ; nu întîlnim, în ciuda diferenţelor dialectale, în folclor decît un singur poet. Cînd în poezia unui epigon al lui Eminescu descoperim „eminescianism", constatarea acestui accident este egală cu subestimarea, personalizarea în arta cultă constituind reuşita supremă. Un astfel de criteriu în folclor e fără sens, personalismul fiind dimpotrivă dizgraţios şi un motiv de a suspecta originalitatea.

Un moment original e de admis în folclor cînd un individ din colectivitate „inventează" pe o situaţie trăită un cîntec. Însă concepţiile despre viaţă, registrul etic şi emotiv, formele artistice şi prozodice îi sînt strict impuse. După aceea vin alţi cîntăreţi care iau compoziţia în întregul ei sau numai în fragmente, îi schimbă orientarea ideologică şi sentimentală, o mută dintr-o speţă într-alta, făcînd din doină bocet şi din cîntec liric strigătură, înlocuind determinaţiile geografice, detaliind, rafinînd sau vulgarizînd, fără a se putea vorbi de progres şi de decadenţă în folclor, ci numai de peripeţii ale cîntecului. Teoreticienii folclorului ca produs ingenuu al popoarelor primitive şi sălbatice cu suflet primar văd vulgaritate în elementele tehnice ale civilizaţiei cum ar fi „telefon" :

Neică, dacă-ţi este dor,
Sună-mă la telifon...

uitînd că înregistrarea prezentului, în forme mai stabile, proprii poeziei lirice, este inevitabilă şi că imaginile din viaţa militară din cîntecele de cătănie sînt azi acceptate în sfera frumosului :

Hăi, săraci feciori frumoşi
Cum stau ei în lagăr scoşi
Cu puscile-n piromită,
Cu straiţele fără pită.

Urîtul nu e condiţionat de contemporaneizarea poeziei, ci de lipsa cazuală de geniu a autorului colectiv.

Eliberat de obligaţia invenţiei tematice ori prozodice, acest autor îşi aplică toată atenţia asupra detaliului. O jelanie a femeii tinere măritate sună astfel :

Cînd eram la maica fată,
Mîncam turtă coaptă-n vatră,
Ş-o coceam ş-o pîrjoleam...
Tot mai grasă mă făceam.

Primele trei versuri sînt remarcabile prin evocarea vetrei, ultimul, formulînd un frumos de „embonpoint", e vulgar. Acest defect îl repară o variantă luînd ca termen de comparaţie floarea :

Cînd eram la maica fată
Mîncam turtă coaptă-n vatră
Şi rasă pe răzătoare,
Faţa-mi era ca o floare.

Operaţia, foarte în stil flamand, a coacerii, a fost totuşi parţial ştearsă. De ce turta e rasă pe răzătoare ? Ca să fie curăţată de crusta neagră ori pentru obţinerea unui miez moale care să nu vatăme cerul gurii ? În cazul dintîi expresia este echivocă, în al doilea gingăşia merge pînă la preţiozitate.

Altă variantă insistă asupra muncilor casnice, indicînd numai diferenţa de ambianţă afectivă între casa mamei şi cea a soţului :

La mama pe cînd eram,
De lucram, de nu lucram,
Mamei tot dragă eram.
Iar de cînd m-am măritat
Nici un bine n-am aflat.
De cu ziua mătur casa,
Aprind focul, gătesc masa,
Aduc apa din fîntînă
Şi furca n-o las din mînă...

Cursul unei ape repezi sau stagnante, fiind un impediment şi un lichid, ia nume şi caracter după condiţiile locale în poezii de înstrăinare (prin haiducie, cătănie, măritiş şi alte împrejurări mutabile şi ele). O idee este aceea a apei colorant :

Prutule apă vioară,
Face-te-ai neagră cerneală,

Stuhul tău o penişoară
Ca să scriu o hîrtioară
S-o trimit la maica-n ţară.

*

Jijioară apă-amară,
Face-te-ai neagră cerneală,
Să-mi cernesc sucna pe dos,
S-o trimit la soră-n jos,
Să-mi cernesc sucna pe faţă,
S-o trimit la soră-n braţă.

*

Apuşoară Bistrioară,
Face-te-ai neagră cerneală,
Să-mi cernesc o băsmăluţă
S-o trimet l-a mea măicuţă
Pe şuerul vîntului,
În fundul pămîntului.

Cu toate că „variante", aceste cîntece sînt de fapt poeme total divergente în tablourile lor. Unul evocă mediul mlăştinos al Prutului şi analogia dintre firul de stuf şi condei, altul vopsirea fustei, ultimul a basmalei uşoare şi volante, cu perspectiva fantastică a tărîmului celălalt unde se află moarta măicuţă.

Seria apelor-obstacol oferă alte detalii peisagistice:

Bistriţo, apă de munte!
Bistriţo, şiroi de frunte!
Ce te făcuşi Dunăre
Şi te umflaşi tulbure
De nu pot trece prin tine
Cu baltagul la ciochine?
Să-mi ies, colo, pe vale,
Ca să mă aşez în cale,
În calea ciocoilor,
În trecerea oilor?

*

Oltule, Olteţule,
Seca-ţi-ar pîraele,

Să crească dudaele,
Să trec cu picioarele.
Oltule, rîu blăstămat,
Ce vii aşa tulburat,
Şi te răpezi ca un zmeu
De-mi opreşti pe Niţul meu ?
Schimbă-ţi, schimbă-ţi apele,
Slăbeşte-ţi vîrtejele,
Să-ţi văd petricelele ;
Cînd trec fetişoarele,
Să le speli picioarele.

*

Frunză verde de dudău,
Hei Buzău, Buzău, Buzău,
Dărîma-se-ar malul tău,
Crească iarbă şi dudău
Ca să pască murgul meu.

Cîntecul bradului este fundamental funerar, şi Th. T. Burada era de părere că bradul reprezintă un vestigiu al datinei romane de a se pune în faţa casei mortului un brad sau mai des un chiparos. Obiceiul de a tăia un brad din depărtare, cînd nu se află pe aproape, de a-l însoţi cu un cîntec pînă la hotarul satului, de a-l pune la mormînt îl verificase folcloristul de visu (*C.L.*, XVI, nr. 1 din 1 aprilie 1882). În cîntecul respectiv, funerar-nupţial, şapte gropaşi călări sînt închipuiţi a merge cu topoarele şi a alege din pădure o mireasă de munte „naltă şi brădoasă" (*C.L.*, XVI, nr. 2 din 1 mai 1882). Din ideea de brad smuls din locul său răsare spontan, de pildă, cîntecul bradului care se jeleşte că e dus să fie făcut temniţă pentru voinici (*C.L.*, XXIV, nr. 7 din 1 oct. 1880) :

— Ce te clatini brad frumos ?
— Da, mă clatin să cad jos !
Că ce bine-am auzit
Că de mine s-a vorbit
Trei bărdaşi din Baia-Mare,
Ca să vie să mă taie,
Să mă puie pe trei care
Să mă ducă-ntre hotare,
Să mă facă temnicioară,

Temnicioară la voinici,
Supărare la părinţi ;
Temnicioară robilor,
Voie bună domnilor.

Bradul devine plop, luînd flexibilitatea respectivă, şi se teme să nu fie făcut fus de moară :

— Ce te legeni, plopule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt ?
— Dar eu cum să nu mă leagăn ?
Că ei că s-au vorovit :
Trei băieţi din Baia-Mare
Ca pe mine să mă taie,
Să mă taie-n trei sfîrtaie,
Să mă puie pe trei cară,
Să mă ducă-n Timişoară,
Să mă fac-un fus de moară.

Însăşi suprapunerea fonetică parţială „temnicioară-Timişoară" îngăduie imaginaţiei să dezvolte o sugestie nouă.

Un cîntec are drept temă insuccesul agrar şi înşiră toate muncile făcute inutil, cu un realism exact, încheiat prin imaginea metaforică a inundaţiei :

Frunză verde de mohor,
M-a făcut maica fecior,
Să fiu mînă de-ajutor,
Să scot boii din ocol,
Şi plugul de sub şopron,
Şi să purced la ogor ;
Tot ogorul l-am brăzdat
Şi tot lacrimi am vărsat,
N-au ieşit nici pîini, nici grîu,
Numai lacrămi pînă-n brîu.

O variantă, lăsînd neatinse unele stihuri, adaugă numele boilor şi atribuie insuccesul întreruperii lucrărilor prin încorporarea feciorului :

Frunză verde de mohor,
M-a făcut maica fecior,

Să-i fiu mînă de-ajutor,
Să-i scot boii din ocol,
Pe Boghean şi pe Bujor
Şi plugul de sub şopron
Şi să purced la ogor ;
Nici o brazdă n-am brăzdat,
Potera m-o-nconjurat
Şi m-au prins şi m-au legat
Şi la temniţă m-au dat
Şi la sorţi că m-au luat.

Un retuş minim dezvăluie vocaţia anonimului. Flăcăul zace pe trei scînduri care e patul, iarba-i creşte la cap, n-are fraţi, surori, mămucă să i-o cosească, plivească, rărească, spre a se răcori :

Funzuleană liliac,
Mîne-i anul de cînd zac
Pe trei scîndure de brad,
Mi-a crescut iarba la cap.
Nici n-am fraţi să mi-o cosească,
Nici mămucă s-o plivească,
Nici surori s-o mai rărească,
Ca să mă mai răcorească.

O variantă înlătură scîndurile, cîntecul impunîd probabil opt versuri, şi introduce pe tătucă. Muncile sînt redistribuite, se pliveşte, răreşte, coseşte şi clădeşte, adică se fac clăi. Cîntecul a devenit astfel un curs complet de extirpat buruienile, tot aşa cum alt cîntec conţine un breviar de cosit :

De-aş fi trăit tot aşa
M-aş legăna ca iarba ;
Ca iarba primăvara,
Cînd se ţine cu coasa ;
Cînd o tai şi ea nu pică
Bate vîntul şi-o ridică,
Tragi cu coas-a doua oară,
Bate vîntul ş-o doboară.

Toate acestea sînt procedee strict literare, bazate pe imaginaţia plastică, absurde într-o artă dominată de melodie.

Folcloriştii îşi bat mult capul cu clasificarea „cîntecelor“ populare, pe care o fac după formă sau după conţinut şi chiar

după amîndouă laolaltă. Din punct de vedere strict literar, lucrul este aproape indiferent. S-ar putea distinge formal între producțiile lirice propriu-zise și strigăturile la hore, întîiele avînd o mișcare contemplativă, cele din urmă fiind exuberante, incisive și putîndu-se înscrie la genul satiric dacă polemica n-ar fi ea însăși o dispoziție lirică. Dar multe strigături sînt confesiuni pasionale, nocturne șăgalnice, adevărate marivaudage sau piese de „petite poèsie“ :

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă, Doamne, lemn de tufă,
Să mă taie mîndra furcă,
Să mă ducă-n șezătoare,
Să mă ție-n brățișoare.

*

Mîndro, de dragostea noastră
A-nflorit un pom în coastă...

*

Cine are dor spre vale
Știe luna cînd răsare
Și noaptea cît e de mare,
Cine are dor spre luncă
Știe luna cînd se culcă
Și noaptea cît e de lungă.

Adunarea în grupuri separate a cîntecelor zoologice, ornitologice, cu elemente forestiere ori vegetale e o pedanterie, fiindcă mierle, cuci, păduri, mohor, flori de liliac sînt în orice poezie populară. Am putea să așezăm într-o clasă poeziile exprimînd sentimente umane foarte generale (dragoste, nostalgie, jalea la moartea unei ființe iubite etc.) și în altă clasă, pe cele sociale. Distribuția rămîne artificială, deoarece cîntecele sociale, cele haiducești de pildă, cuprind aproape invariabil și sentimente general umane (dorul de părinți, de iubită), în vreme ce cîntecele de iubire includ măcar oglindirea contradicțiilor de clasă și a contradicțiilor economice. Poezia populară nu cunoaște gratuitatea, ea e o reacțiune spontană la problemele imediate ale vieții. Întrebat cum se naște poezia, un păstor din Rumelia răspunde lui I. Caragiani :

„— Apoi iată cum : cînd după toate necazurile ce avem, ne vine vestea de nouă biruri grele şi gîndim că avem să ne vindem şi pe copiii noştri ca să le plătim, mergem după ei şi mirlocsim (ne plîngem soarta) ca bătrînele după mort.

— Ce ziceţi atunci ? îl întreb eu.

— Ce să zicem, răspunse el, «vai de noi, vai de noi, am s-armăm fără de oi, dai şi dai şi tot n-ascachi, pîn' s'te vinzi şi la hăsachi» şi d-alde astea multe de-ale noastre."

Gesturile familiare ale muncii rurale definesc sentimentul realistic, însă printr-o şarjă fantastică uimind ochiul. Dragostea nesatisfăcută e paralizia oricărei voinţe agricole, un cuvînt de la iubită dă puteri de muncă gigantice :

Cînd te văd în bătătură
Îmi uit plugu-n arătură,
Sapa-nfiptă-n curătură,
Şi las boii ca s-o pască,
Plugul să se ruginească
Şi sapa să putrezească.
Alei ! puico dac-ai vrea
Patru pluguri aş dura,
Ţara-ntreagă aş ara.

„Dorul" provoacă părăsirea uneltelor de muncă (plug, război, andrele) :

Dorul de cine se leagă
Nu-i pară lucru de şagă
Că s-o legat de-un voinic
Şi-o lăsat plugul pe cîmp,
Şi s-o legat de-o nevastă
Şi-o lăsat războiu-n casă,
Şi s-o legat de-o copilă
Ş-o lăsat lucrul din mînă.

Zăcerea din pricina dragostei pentru o fată din Banat e comentată prin zgomotul vehiculului cu care vine flăcăul :

Ce s-aude scîrţîind
Şi pe drum încet venind ?
E un car cu patru boi
Încărcat cu păpuşoi ;
Dar în car cine-i culcat ?

Un băditţă mort de bat!
Da nu-i bat de băutură,
Ci de rea fărmăcătură.

Locul de întîlnire al flăcăilor şi fetelor este semnalat poetic printr-un dezastru silvic :

Frunză verde liliac,
Bată-l vina de gîndac,
C-a mîncat frunza de fag ;
N-a lăsat să odrăslească,
Fetele să se umbrească,
Flăcăii să se rotească.

Primăvara e salutată prin mişcarea plugurilor :

Foaie verde sălcioară,
Bate vînt de primăvară,
Toate plugurile ară...

Un motiv de depresiune este neparticiparea la arat :

Bate vîntul frunza-n dungă,
Toate plugurile umblă
Numa-l meu şade la umbră.

Plecarea la cătănie produce jale prin împuţinarea forţei productive :

De unde cătana pleacă
Rămîne curtea săracă,
Rămîn boii înjugaţi
Şi părinţii supăraţi ;
Rămîn boii în restele
Şi părinţii-n dor şi jele.

Strigăturile ironizează în primul rînd lenea

Ţurcă, ţurcă,
Rea de furcă,
Pune furca şi te culcă
Şi te scoală somnoroasă,
Vei găsi cînepa toarsă.

Satira ia proporţii fabulos-burleşti. Pînza încă fictivă e îndemnată să se prefacă în mînză şi să necheze la casa femeii pentru ca aceasta să înceapă s-o ţească :

Pînză, pînză,
Fă-te mînză,
Şi te du la mama-acasă
Şi rînchează, doar te-a ţeasă.

Sarcasmul denunţă adesea deschis raporturile de muncă între soţ şi soţie, unul dintre ei, obişnuit leneş, exploatînd pe celălalt. Soţul sărac a luat fată mai bogată, care acum stă în vîrful patului şi porunceşte bărbatului să muncească (M.E.). La fel fata săracă este torturată de soacră, care e o piatră lătrătoare :

Tînără mă măritai,
Soacră rea ce-mi căpătai.
Şede-n vatră, ca şi-o piatră,
Şi ea de-acolo tăt latră
Şi zice că nu-s bogată.

Diferenţa economică e definibilă în boi şi vaci şi fata solicitată pune raţiunea rece mai presus decît instinctul :

Batăr ai tu patru vaci,
Nu te rog ca să mă-mbraci,
Batăr ai tu patru boi,
Nu mă-mbiu noră la voi...

Feciorul de „om găzdac“ nu se încumetă să ia de nevastă pe fata de „sileac“ şi o ispiteşte la dragoste ascunsă (*ibid.*). *Cîntecul plugarului* publicat de V. Alecsandri, în care ţăranul vesteşte o catastrofă agricolă :

Semănat-am grîu de vară,
A ieşit numai negară,
Semănat-am orz, ovăz,
A ieşit mohor pe şes...

implică protestul ţăranului sărac şi mergerea la haiducie. Acum gustul de plugărie scade şi creşte cel de voinicie. Tablourile sînt sumare şi grandioase :

Mă lăsai pe plai deoparte
Unde soare nu străbate,



Sub frunziş de ciritei
Unde trec turme de miei
Şi mocani bogaţi de vite
Cu chimirile ticsite.

Tactica haiducului e mărturisită neted. Iarna, cînd viaţa în codru e dificilă, voinicii se bagă slugi la ciocoi, cărînd fîn pentru vite, pînă ce pomii înfrunzesc şi cîntă cucul în alun. Primăvara pornesc iarăşi la codru. Coasa paşnică în acest război de clasă devine inutilă :

Luai coasa de picior
Şi-n văzduh îi detei zbor,
Ş-o izbii de-un păducel,
Sări coasa din căţel.

Haiducii, voinicii, „hoţii" s-au bucurat de o mare popularitate în popor, fiind priviţi ca nişte expropriatori ai expropriatorilor. Sînt hoţi de numerar, de cai, de oi, de la economii de vite, de la turcii negustori şi alţi posedanţi de acest soi. Unii se trag la codru din sărăcie, agricultura fiind nerentabilă :

Toată vara m-am rugat
Pre la bogaţii din sat,
Să-mi dea plugul pe un cias
Să-mi ar mălai la copilaşi,
Şi nici unul nu mi-a dat,
M-am apucat de furat.

Brutalitatea stăpînului e şi ea un motiv de război împotriva clasei moşiereşti :

Foaie verde mărăcine,
Cînd eram slugă la tine
Tu mă ţineai ca pe-un cîine ;
Eu veneam să-ţi cer legumă,
Tu-mi dai palme peste gură,
Eu veneam să-ţi cei mălai,
Tu mă dai de păr prin scai,
Eu veneam să-ţi cei opinci,
Tu-mi strigai să fug de-aici.

Vigoarea aspră a urii reclamă directitatea declamaţiei. Nu trebuie să confundăm însă poeziile de protest social cu cele

de infatuare ale delicventului. Există hoţi din vocaţie, greu de clasat printre haiduci :

Cînd eram de zece ai,
Mă-nvăţam a fura cai.
Furam unul, furam doi,
Furam stava dinapoi,
Furam calul neamţului
Din fundutul grajdului.
Neamţul mă căta prin curte,
Eu suiam dealul la munte ;
Neamţul mă căta la grajd,
Eu suiam dealul la Blaj.

Artisticeşte, rămîn încîntătoare acelea care exprimă liric tinereţea, vitejia, dispreţul de moarte, înscriindu-se la poezia sentimentelor cavalereşti :

Cine-i tînăr şi voinic
Iese noaptea la colnic,
Fără par, fără nimic,
Fără paloş nici pistoale,
Numai cu palmele goale !
Cine-i tînăr şi viteaz
Bujori poartă pe obraz,
Şi la potiri se arată
Peptul gol, faţa curată,
Şi cît scoate un cuvînt
Cad neferii la pămînt,
Cum se scutur perele,
Perele şi merele.

Chiar vitejească, poezia rămîne rurală, încheindu-se cu muzica scuturării în livezi a perelor şi merelor.

Cele mai frumoase dintre bocete sînt acelea care, jelind pierderea unui om în floarea puterii, fac de fapt elogiul muncii :

Dragu meu şi soţu meu,
Soţu meu, plugaru meu,
Soţu meu, harnicu meu,
Soţu meu, cosaşu meu,

Că la toate casele
Mi se bate coasele,
Şi numai la casa mea,
N-o va bate nimenea.
Şi-o ieşi plugurile
De prin toate curţile,
Şi numa din curtea mea,
Nu-l va scoate nimenea.

Ieşirea unanimă a plugarilor în epoca aratului, ecoul coaselor bătute la vremea cositului sînt imagini de plastică şi muzică poetică în sine.

Colindele aparţin într-un fel artei dramatice, fiind nişte declamaţii cărora melodia le stinge considerabil cromatismul de frescă, şi totodată epicei, fiind balade şi basme laolaltă, închipuiri de peripeţii fantastice al căror erou este gazda care urmează să cinstească pe colindători cu colaci şi vin. Peisajul colindelor se depărtează de cel agrest şi umil, ia proporţii fastuoase, bizantin-imperiale. Gazda e închipuită, encomiastic, a locui într-un adevărat palat :

Ale cui sînt, Doamne, ceste case,
Oi Leroi, d-ai Ler oi, Doamne Ler,
Aşa nalte
Minunate
Cu lanţuri de fier legate,
Cu porţile ferecate ?
Dar în poartă cine-mi şeade ?
Şeade bun jupîn (cutare),
Şeade-n poartă rezimat,
Cu toiagu-i fericat.

Dacă e flăcău, devine un cavaler feudal mergînd la o vînătoare simbolică, nu alta decît peţitul :

Florile dalbe, Ler,
Ce mi-e sus pe lîngă cer ?
Nu e negru mic norel,
Ci (cutare) tinerel
Pe-un cal galben grîngorel,
Şeaua-i luce-n aurel,
Scările-i în argințel,

Iar biciul cu măciulie
Şi frîul cu străgălie.
Ş-a plecat în vînătoare,
Vînătoare-însurătoare,
Se-ntîlni c-o fată mare
De seamăn pe lume n-are.
Era zina zinelor,
Luna, sora soarelui.

Aluzia, astronomică, este la iubirea dintre soare şi lună. Obiceiul fiind agrar, colacul este simbolul strîngerii recoltei. În general, în poezia populară imaginea cea mai fabulos terifică este aceea a boabelor de grîu mîncate de păsări :

Cine strică dragostile,
Mînce-i grîul paserile.

Colindele atenuează primejdia, evocînd un stol mai graţios. Gazda ia cunoştinţă de un fenomen neobişnuit :

Cată-n jos şi cată-n sus,
Cată-asupra caselor,
Vede casa-acoperită
Tot de vineţi porumbei.

Porunceşte nevestei să întindă masa, să reverse grîu peste grîu, pentru ca porumbeii să intre în casă spre a gusta din grîu, după care, amestecîndu-se cu norii, vor zbura la cer, rugînd pe Domnul să aducă belşug la casa gospodarului.

Un *colind de viteaz* adulează pe tînăr făcîndu-l eroul unei epici măreţe. Viteazul stă la nouă munţi, la locul cu nouă brazi, plimbîndu-se cu nouă fraţi. Mihnea-vodă îl pofteşte la ospăţ, la curte. Viteazul îşi sfătuieşte fraţii să nu predea caii, armele, papucii la comişei, armăşei, ciocoi. Fraţii nu-l ascultă. Mihnea porunceşte la nouă portari să închidă cele nouă porţi şi la nouă ciohodari să taie pe cei nouă fraţi. Vătaful lor, viteazul, prudent, s-a dus la ospăţ cu calul de frîu şi cu armele la el şi cînd aude de prinderea tovarăşilor săi, sare într-ajutorul lor :

Vătaful (cutare)
Aşa dac-aude,
De la masă sare,
Şi sare călare,

C-o mînă pe frîu,
Cu alta la brîu ;
Paloşul îşi scoate,
La fraţi că-mi aleargă,
Nouă porţi sfăramă,
Tot porţi de aramă.

După această istorisire cu caligrafie a gesturilor şi sonorităţii verbale de tip medieval urmează urarea, în vederea colacilor.

Colindul de pescar cuprinde materia unei balade şi, pictural, reprezentarea unui miracol acvatic. Pescarul, jupîn (cutare), e închipuit ca aruncînd plase în mare :

Dete-o toană, dete două :
Cînd fu toana a dintîi,
A tras sus, a tras mai jos,
Năvodul la mal a scos.
Iar (cutare), pescar mare,
Sumese mîneca-n cot
Şi mi-o vîrî prin năvod.
Cam prin fundul matiţei,
Găsi un rac
Şi-un cosac.

Aruncă a doua oară plasa, scoate ştiucă şi plătică, peşti comuni, o azvîrle a treia oară şi găseşte pe puiul vidrei. Îl scoate de păr afară, îl duce acasă şi-l bate, îl ocărăşte, îl leagă de stîlpul coşului, ţinîndu-l la dogoarea focului. Vine „vidra a mare", demonică :

Din picioare scăpărînd,
Din gură văpăi lăsînd...

care-şi cere puiul şi învaţă pe pescar să arunce năvodul în mare la adînc.

Este de reţinut că aceste colinde acceptă principial o diferenţă de clasă, colindătorul presupunîndu-se în condiţia de a solicita, în timp ce gazda e un om de vază, un bogătaş.

Chiar descîntecele revelă adesea o fantazie cromatică şi teratologică extraordinară. Este exagerat a le clasa la superstiţii. Ele aparţin medicinii empirice, fiind simple cordiale ver-

bale, calmante prin sugestie, la care se adaugă unele leacuri dovedite utile. Dar, se-nțelege, lăsînd la o parte mistificația profesională și arbitrarul etiologiei, care pornește numai de la simptomatologie, descîntecele sînt azi practici curative perimate și interesul lor literar stă, la unele din ele, într-o metodă homeopatică ce duce la imense monotonii de culoare. Descîntecul pentru „aruncătură" e un adevărat poem în perpetuum mobile funebru, un „plugușor" pe senzația de negru :

Luară doi oameni două securi negre
Și le puse la umerii negri,
Plecară pe calea neagră,
Se duseră la pădurea neagră,
Tăiară lemne negre
Și plecară pe calea neagră
Și veniră la curtea neagră
Și luară două care negre
Și doi boi negri
Și plecară pe calea neagră.
S-a dus la pădurea neagră
Și a încărcat lemne negre
Și-a plecat la curtea neagră,
Luară două pluguri negre,
Boi negri
Și-a plecat pe calea neagră
Și-a venit la pămîntul negru
Și-a semănat neghină neagră,
A plecat două muieri negre
Și-a secerat neghina neagră etc.

Femeile negre, după toate operațiile agrare și morărești, au făcut doi colaci negri, împărțind pomană neagră pentru toate bubele, dar uitînd să cheme pe Aruncătură. Inde ira și fuga Aruncăturii. Să nu uităm că locul bolnav e legat cu o năframă neagră (*C.L.*,XXV, nr. 7 din 2 oct. 1891). Avem și o simfonie în roșu, presupunem pentru gingivită, o conjurație magică tot homeopatică în roșu *(Descîntec pentru roșață, C.L.*, XXVII, nr. 10 din 1 febr. 1894) :

Plecai la pădurea roșie
Să tai lemne roșii

Cu topor roşu
Să fac uşi roşii.
Ieşi roşaţă din gingii
Şi te du pe-ale pustii
Cum ai venit şi te-ai pus
Aşa de lesne să te duci
Căci descîntai
Descîntecu ăl mare s-a făcut
Ca să te usuci
Să rămînă dinţii curaţi.

II

O critică literară a baladei nu există deocamdată. Încercarea genetică în jurul *Mioriţei* a unui estetician, nu lipsit de erudiţie, rămîne în fundamentul ei falsă. Întrebările lui erau „de unde, cînd şi cum ?", punctul de greutate găsindu-l, după stabilirea formei primitive şi determinarea locului de naştere, în sistematizarea tipurilor, fixarea răspîndirii geografice şi lămurirea feluritelor aspecte ale motivelor (D. Car., *Mioriţa în Moldova, C.L.*, XLIX, 1915, p. 1214 urm.). Numai după această gravă preparaţie era permis examenul estetic al baladei, pe care autorul, bineînţeles, n-a mai avut prilej să-l facă. În termeni mai simpli, esteticianul admitea, ca să vorbim astfel, o Urballade, alterată mereu prin contaminaţie. Ceea ce numim azi variantă ar deveni, în spiritul acestei estetici, un fenomen de patologie folclorică şi am fi nevoiţi a întocmi pentru fiece cîntec bătrînesc ceea ce cutare folclorist francez a şi încercat a face, o ediţie critică, de restituire a textului originar. Alţi folclorişti se ocupă cu tematologia. Temele sînt nişte universale, care nu devin folclor decît prin concret. A urmări predilecţia poporului pentru anume teme, răspîndirea şi concentricitatea lor înăuntrul şi în afara graniţelor, duce, nici vorbă, la constatări interesante, însă de ordin secundar. Unii sînt obsedaţi de problema, mărunt didactică, a clasificării. În cîmpul poeziei culte, am rîde dacă cineva s-ar sili să clasifice poeziile lui Eminescu, exempli gratia, în astronomice, forestiere, lacus-

tre. Baladele păstoreşti sînt adesea haiduceşti, cele pescăreşti sînt fantastice, cutare baladă istorică este oierească, alta voinicească e curat fabuloasă. Unii se fixează asupra problemei datării, confundînd-o cu periodizarea. De fapt istoricii încearcă a descoperi numele exact al domnului, cînd e cazul, şi evenimentul istoric ce a dat naştere baladei, operaţie dificilă în general în folclor şi mai ales într-al nostru, unde balade istorice-document putem spune că nu există. Aluziile la domni şi la întîmplări mai vagi sau mai precise, într-un mod transfigurat, constituie oricum un material documentar mai ales în hieroglifă. Această circumstanţă îndreptăţeşte pe unii să se îndoiască asupra posibilităţii periodizării. Ceea ce e fals. Tot ce este viaţă, desfăşurîndu-se în timp, este periodizabil. Teoretic o baladă este un ecou al actualităţii, o întîmplare senzaţională pusă în cîntec şi publicată prin lăutari, lucru izbitor cînd avem de-a face cu balade despre bandiţi, complet identificaţi în analele juridice. *Mioriţa* însăşi, atunci cînd a fost compusă, trebuie să fie ecoul unui asasinat în mediu oieresc. Fac excepţie unele cîntece cu conţinut fabulos, precum *Soarele şi luna*. Dar şi acestea reflectă simbolic probleme foarte generale, mereu actuale şi nu sînt nicidecum reconstituiri ale unui tip devolut. Piesa originară a unei balade nu implică absoluta originalitate ci numai efectul unei cauze ocazionale. Crime în mediu pastoral sau în oricare altul s-au întîmplat şi au putut să fie cîntate oricînd şi ipotetic n-ar fi exclus ca din cea mai veche antichitate să fi stăruit în obscuritatea orală istoria unui frate ucis de fraţi sau a unui păstor omorît de păstori. A trebuit să se ivească o replică contemporană a cazului, care în împrejurări favorabile (viaţă pastorală normal constituită, literatură folclorică în plină dezvoltare) să dea naştere prototipului din raza vederii noastre. Acesta trăieşte apoi din continue reactualizări şi localizări, îmbrăcîndu-se în veşmintele epocilor şi absorbind preocupările lor. Tocmai reactualizările, variantele şi alterările oglindesc sufletul viu al momentelor istorice şi periodizarea e aplicabilă la peripeţiile tipului presupus originar, al cărui motiv rămîne o abstracţie goală tematologică faţă de materialitatea reeditării. Avînd în vedere inerţia proprie folclorului, din care pricină poporul foloseşte numele de *cîntece bătrîneşti*, baladele noastre reflectă mai ales viaţa socială a secolului al XVIII-lea şi pe cea a veacului următor, pentru care motiv în periodizarea generală a istoriei literaturii române, ele

trebuie introduse la secolele respective, aluziile la timpi mai vechi rămînînd înăbuşite de realismul reactualizării. Dacă am demonstra că numele Mihnea şi Iancu duc realmente la epoca unora din domnii cu acest nume, Mihnea Turcitul de pildă, contemporan cu Iancu din Moldova, acestea ar fi numai simple „indicaţii istorice" şi mai degrabă fenomene de permanenţe onomastice voievodale, căci balada oglindeşte puternic altă realitate, iar numele au funcţia unor sonorităţi de fantazie într-o naraţie cu temă fabuloasă.

E un chip îngust, pe de altă parte, pentru critic cel puţin, de a căuta şi a recepta numai exemplarul cel mai frumos, după regulile artei. A strînge laolaltă toate variantele, considerîndu-le ca produsul în veşnică oscilaţie al unui unic autor, poporul, a urmări balada în transfigurările şi pîlpîirile ei continui, în simplificarea şi flatulenţa ei, în trecerile de la tragic la grotesc şi chiar burlesc, a constata cum eroul, reîncarnîndu-se mereu, ia cele mai felurite măşti şi veşminte, urcîndu-se la munte sau coborînd la Dunăre, trăind printre oi sau printre cai, schimbîndu-şi numele, omorînd cu paloşul, pistolul sau briceagul, erou fantomatic ca o „ombre chinoise" cu sute de penumbre, mereu altul şi în fond acelaşi, este o metodă care dezvăluie colosala fantazie a masei anonime, sporită ori întreruptă de geniul ori platitudinea lăutarului. Nu perfecţiunea unei variante constituie valoarea specimenului, ci totalul de imaginaţie pe care îl realizează în cariera ei balada.

În linii generale, ca orice poezie, o baladă este axată pe o situaţie etern umană, rezultată din sau adaptată unui conflict de clasă, aparent ori disimulat, corespunzător unui moment istoric. Studiul eternului făcut prin examenul oglindirii raportului dintre bază şi suprastructură este primordial. Erudiţia istorică şi lingvistică e utilă, ca auxiliar. Tematologia e tolerabilă dacă ajută la fixarea condiţiilor materiale, altfel, atît în literatura cultă cît şi în folclor, e o petrecere profesorală care ameţeşte ca opiul şi face pe cel care îi cade victimă să se înece într-un vis monstruos.

Vom observa că baladele se cîntă la festivităţi şi îndeosebi la nunţi. Cîntecele bătrîneşti cele mai patetice au un vădit caracter nupţial, unele fiind, prin aspectul cinegetic, nişte parafraze epice ale oraţiilor de nuntă. *Mioriţa* cîntă şi ea nenorocirea unui tînăr care a murit nelumit, înmormîntarea ţinînd loc şi de ceremonia nunţii. Tematic, multe balade conţin, ca pa-

gini ale unei şcoli a dragostei, exemple de însoţiri fatale, de nupţii tragice, de erori pedepsite. Ce rost are să se cînte la o nuntă şi cu atît mai mult la o petrecere banală *Soarele şi luna* (V.A., p. 27, T., I, p. 13, 15), basmul astronomic al soarelui, care, vrînd să se cunune cu soră-sa Iana, Ileana Cosînzeana, Ileana Sînziana, e împiedicat de la incest prin metamorfozarea fetei în lună ? De fapt e istoria unor nupţii ratate şi un avertisment de natură a emoţiona pe miri şi pe tineri în general (G. Dem. T., p. 410). La fel *Iovan Iorgovan* (G. Dem. T., p. 415), unde un fecior de mocan ori de împărat, mergînd la vînătoare cu ogari şi dulăi, printre care o căţea (Vişa, Vija, Vijla), vrea să prindă o fată sălbatică ascunsă sub o stîncă, care se întîmplă a fi soră-sa. Incestul e înlăturat, fie prin faptul că tînărul se îneacă, sărind călare în Cerna, sau e prefăcut în piatră în mijlocul apei, fie că fata însăşi se metamorfozează în floare ori în mreană. Pe urmă, în variantele ei, balada ia dezvoltările cele mai paradoxale şi se colorează prin structura geografică şi economică a locului. Cerna, invidioasă, se vede, pe Dunăre, pretinde, spre a deschide vad, o mreană de prăsilă. Intră în joc şi un şarpe, al cărui cap tăiat se ascunde într-o peşteră, producînd muşte ce ucid caii şi boii. Este legenda muştii columbace. V. Alecsandri, mereu patriot, numeşte pe erou Erculean, căpitan rîmlean, agreat de data aceasta de fata din piatră, simbolizînd apele sulfatare şi deci de loc suave ale Mehadiei (Toc., I, 1, p. 33 ; V. A., p. 14, Ant.).

O curioasă baladă pescărească, oscilînd spre fantasticul sinistru, este *Antofiţă al lui Vioară* (T., I, 1, p. 49, p. 52 ; G. Giuglea şi Vîlsan, *De la românii din Serbia*, Buc., 1913). Ea atestă bogăţia în peşte a bălţilor noastre şi importanţa breslei pescarilor. Numele toponimice *Vidra* (lutră) şi *Breb* (castor) amintesc frecvenţa acestor mamifere acvatice. La Slătioara, la Filioara, în ostroave de mare (în spaţiu sîrbesc), Vioară, vătaf mare, dă masă la cincizeci de năvodari şi patruzeci de lopătari, „tot feciori de boieri mari“ (ironie, confuzie socială în mintea lăutarului ?). Toţi mănîncă cegă, păstrugă, caracudă („C-am auzit pîn bătrîni / C-ala-i peştele mai bun“) şi cosăcel saramură. Antofiţă fiul e melancolic. Fata lui Ştirbei-domnul, cu care s-a logodit, îi cere prin scrisoare să-i prindă ştiuci ca vacile şi moruni ca bivolii ; să-i ridice case din oase de peşte, să le şindrilească cu solzi, să le zugrăvească cu sînge (deci obişnuitele din basm condiţii imposibile). Vioară sfă-

tuieşte pe fiu să nu meargă la Vidros, apă plină de peşte dar spurcată şi primejdioasă. În versiunea din spaţiul sîrbesc se numeşte Vidos. Care e prototipul toponimic e de căutat. În orice caz, introducerea imaginii vidrei e folcloristic o realitate. După ce în alte bălţi şi gîrle s-a ales numai cu peşte mărunt, Antofiţă merge la Vidros şi prinde în fundul matiţii puiul vidrei, căruia îi dă drumul la promisiunea vidrei bătrîne că-l va ajuta. Într-adevăr vidra împinge ştiucile şi morunii în matiţe, năvodarii nu pot trage năvoadele, se-neacă. Antofiţă scapă cu chiu, cu vai, ameţit de vidra care l-a izbit cu coada peste ochi. Sau se-neacă şi el şi în loc de vidră avem de-a face cu o caracudă bătrînă „cu doi dinţi în gură", mama peştelui Vidos, care-l scoate din fundul apei ca să-şi scape fiul, canonit de Vioară. Factorul topografic nu trebuie exagerat, fiindcă tema e de basm şi o întîlnim la Straparola, unde Pietro nebunul, cruţînd un ton prins în mare, e răsplătit cu o bogată recoltă de peşte. Elementul nupţial constă aci în ratarea unei nunţi. La Motte Fouqué, autorul fantasticei *Undine*, ar fi fost încîntat de această legendă.

Prejudecăţile religioase, pe care lăutarul, exponent nu totdeauna al poporului exploatat, le împărtăşeşte, constituie dificultăţi în însoţirea tinerilor, aşa cum ura între familii este o piedică tragică în cazul Romeo şi Julieta (*Nunul mare, Nunta lui Iancu-vodă*, G. Dem. T., p. 653, p. 656 ; *Cîntecul lui Minea, Cîntecul lui Mirea*, Toc., I., p. 110, 112). În cazurile cele mai benigne, mirii întîmpină greutăţi cu socrul, care, fiind letin, ceea ce înseamnă papistaş şi chiar om de altă lege decît cea ortodoxă, e plin de malignitate, ca împăratul cîrcotaş din basme. Zinca, fata unui astfel de letin bogat din Hîrşova (probabil catolic, ori un renegat pur şi simplu), se mărită cu feciorul lui Bădislav. Zestrea e considerabilă (o sută de care cu covoare, postavuri ungureşti, zarfuri italieneşti, bani lipoveneşti). Alaiul mirelui porneşte spre Dunăre. Letinul închide porţile şi pretinde ca unul din nuntaşi să sară peste ziduri călare, apoi peste şapte buţi puse una lîngă alta, în fine să deosebească mireasa între şapte fete asemănătoare la chip şi la port. (Dificultatea de a identifica mireasa dintre treisprezece fete o regăsim şi în basmele siciliene.) Nunul face el însuşi aceste isprăvi, dar apoi, plecat cu nuntaşii, îşi bate joc de letinii însoţitori, legîndu-i spate în spate. Mirele este altă dată Iancu-

vodă, iar nun Mihnea-vodă. V. Alecsandri preface letinul în litean (deci tot catolic în fond) „de lege lepădat", mirele fiind Bogdan, fiul Lăpuşneanului. N. Iorga credea că Iancu-vodă e Ioan Hunyade. În fond personajul esenţial este „letinul" cu rezistenţele lui, adevărate ori atribuite de lăutar din repulsie pentru cei de altă lege. Tema are un iz reacţionar, ca şi *Mara* lui I. Slavici. Mahomedanul mai cu seamă e detestat. Tragedia Chirei Chiralina vine de acolo că nu suportă un bărbat „arap". Ilinchii Sandului, bogatului de pe malul Oltului, îi repugnă să devină soţie a feciorului sultanului, care de altfel e sincer, dramatic îndrăgostit de ea. Pe un caic „cu postav verde-nvelit, prin năuntru zugrăvit, / prin afară şinuit, / cu covoare-mpodobit", sosesc cincizeci de brăileni, şaizeci de turci gălăţeni, optzeci de ţarigrădeni, o sută de giurgiuveni în frunte cu nelipsitul în baladele de ciclu dunărean, cum pe drept cuvînt le numea N. Iorga, „turculeţ mărunţel, / feciorul lui Ciupăgel, / se teme Giurgiul de el". Cu toate că mama improvizează un mormînt fictiv pe care diabolicul Ciupăgel îl înţeapă cu sabia, fata e găsită într-o ladă, luată pe sus în caic, legată. Turcii, omenoşi şi creduli, consimţind s-o dezlege, fata se aruncă şi se îneacă în Dunăre, iar turcii, conştiincioşi, duc la Ţarigrad capul ei în suliţă. Tragedie : feciorul sultanului se omoară cu hangerul ; capul e înmormîntat cu jale în Baccea, grădina împărătească (G. Dem. T., Toc., p. 635). Ilinca Sandrului, fata de cîrciumar, păţeşte la fel. Nu se vorbeşte de fiu de împărat, ci numai de turci, care însă mor după ea (Toc., I., 1, p. 35). Recalcitrantă e şi Niculca, fata unei sîrbe. Mustafa, care ţine Palanca şi „din Oreava ceva", ar da orice „să se iubească cu ea". Turcul o prinde, o duce la caic, fata izbuteşte a sări în apă şi a înota. Turcul, înnebunit de dragoste, dă cep cu burghiul caicului şi îneacă toţi turcii, pierind desigur şi el. La urmă vine fatalul individ „mititel, cu căciula de cinci piei" şi urcînd-o pe cal o duce la Dunăre. Fără îndoială, repulsia vine şi din aceea că fata de aici nu concepe privaţiunea de libertate a femeilor din harem (Toc., I, 1, p. 36).

Primejdia însoţirii cu un turc este conjurată în cîntecul lui Mocan-Oleac altfel. Oleac de la Inidoară s-a însurat cu fata popii din ţara Moldovei. Averea lui nu-i mică : trei turme de oi, trei cirezi de boi, herghelii de cai, mori. Turcii malageni, giurgiuveni, nicopoleni îi văd nevasta frumoasă („Între gene, între sprincene, / Pică diamant din ele") şi-i pun asemenea

biruri încît Mocanul, spre a le plăti, îşi vinde nevasta la tîrg. Pristavul strigă : „Mîndră de vînzare, / Că e biru mare". Un „turculeţ mititel, / mititel şi frumuşel" o cumpără şi frumoasa scapă de însoţirea neplăcută descoperind că turculeţul e fratele ei, fecior de popă turcit (Toc., I, 1, p. 66, 69 ; Toc., I, 2, p. 1061 ; vezi şi *Cîntecul lui Tudorel*, I, 1, p. 133).[1]

O înspăimîntătoare dramă pasională, de natură a pune pe gînduri pe femeile din auditoriu, este cîntecul lui Oancea chirigiul (Toc., I, 1, p. 45). Oancea pleacă la Bucureşti cu mari buţi să aducă vin şi pelin în care cu doisprezece cai, „tot jugani şi armăsari, / şi cîrlani de cîte-un an, / cari se ţin după car". Nevastă-sa, Neguţa, e îndrăgostită de Vlaicu pîrcălabul, „Cela nalt şi supţirel, / Poartă căciulă de jdrel", strîngător de biruri şi ca atare luat la goană cu cîinii. Neguţa otrăveşte pe Oancea, îl trage în pivniţă, unde-l îngroapă pe jumătate viu. Vlaicu, auzind de ispravă, refuză să ia de nevastă pe criminală, încredinţat că aceasta ar fi în stare să facă la fel şi cu el. O înfăşoară în trei rogojini, o leagă cu lanţ de un stejar şi-i dă foc, apoi scoate pe Oancea şi-l îngroapă cu jale. Subiectul e de nuvelă italiană sau iberică. O dramă este aceea din istoria lui Tudor Zăvălaş din Iaşi ori din Dobrogea (motivul ar avea mare circulaţie în spaţiul sud-european) (Giuglea, p. 27 ; Mat., p. 86). Zăvălaş din Iaşi (balada e din Serbia), prididit de dări, pleacă la Ţarigrad să se plîngă. Întors cu izbîndă acasă, intră în pivniţa cu cincizeci de uşi, cu optzeci de buţi, bea şi adoarme. Nevastă-sa, neştiind cine-i, de frică îi taie capul cu sabia. A doua zi, spălînd capul mortului la cişmea, vede că e al lui Zăvălaş. Pînă şi împăratul, auzind de moartea lui Tudor, plînge. Tudor Dobrogeanul, cu nevasta cîrciumăreasă, frumoasă dar hrăpăreaţă, sărăcind oamenii, dovedit şi el de biruri, pleacă de asemenea la „cinstitul de împărat", care îi cere pe nevastă-sa. Tudor i-o duce ca să scape de biruri, însă moare de jale.

Chira Chiralina este în latura pasională o sîngeroasă nuvelă italiană. Fraţii ei omoară pe seducător şi, bănuind, se vede, şi pe fată de perversitate, o ung cu păcură şi-i dau foc. Într-o nuvelă din *Decameron*, amantul Isabettei e ucis de fraţii ei.

---

[1] V. D. Caracostea, *C. L.*, 1915, p. 1222, nr. 1, Tudor Zăvălaş şi răspîndirea motivului în spaţiu sud-dunărean. În Giuglea : Oleacu şi T. Zăv. Vezi şi Mateescu.

Isabetta decapitează cadavrul şi ascunde ţeasta într-un ghiveci de flori (nov. V, ziua IV). Parabosco în nuvela X din *I diporti* povesteşte istoria Brizeidei seduse de fiul contelui di Saluzzo. Tatăl ei a dat ordin ca seducătorul să fie decapitat şi Brizeide duce contelui capul nefericitului. Chiomara, regină gallogreacă dintr-o nuvelă din *Sei giornate* de messer Sebastiano Erizzo, taie capul unui centurion care o batjocorise şi-l duce în poală soţului ei. Răzbunările sălbatice sînt frecvente în literatura spaniolă. Mudarra din *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, ca să ne referim numai la modul execuţiei, dă foc mătuşii sale. Lui Stendhal i-ar fi plăcut baladele noastre, el care gusta violenţa pasiunilor omului de Renaştere şi, în genere, a meridionalului şi se arăta entuziasmat de felul cum ducele de Palliano îşi face singur justiţie, tăind gîtul unei intrigante şi strangulînd pe soţia adulteră cu o frînghie răsucită prin mijlocirea unui beţişor de alun. Istoriile tari sînt pe placul lăutarilor. Un caz sîngeros de vendetta este în *Mogoş vornicul* (Toc., I, p. 118 urm.). Stăncuţa se mărită cu Mogoş pe care cei şapte cumnaţi îl pun să promită că va veni vara de zece ori şi iarna de cinci. Mogoş vine la nouă ani, călare pe un cal dobrogean, lăsînd pe Stanca în urmă, într-un car. Într-un acces de pundonor, fraţii taie pe Mogoş, dar sora lor, spaniolă şi ea temperamental, îi pîrăşte lui vodă, nelăsîndu-se pînă ce acesta nu leagă trei din fraţi, spînzurînd pe ceilalţi patru. Precum vedem, „spaţiul mioritic" nu-i chiar aşa de idilic.

Privind baladele din punct de vedere tematic, cum am făcut pînă aci, aspectul lor bate în romantic convenţional. Excesul de patetic blazează şi produce o impresie de monotonie. De fapt cele mai bune balade şi chiar şi cele mai modeste sînt în întregul lor pagini rupte din viaţă, cu mare profunzime de culoare locală, picturi pline de detalii, documente colcăind de realism. Nu răpirea unei fete este carnea epică în *Chira Chiralina*, ci Brăila cu Dunărea, plină de caice, bolozane, sandale, galioane, cu traficanţi strînşi la crîşmă, cu amestecul de naţii : cazaci, ruşi, turci, români, bulgari, „arapi", anatolieni. Documentele istorice nu ne dau o imagine mai proaspătă decît aceste balade, de un adevăr izbitor. Imperiul turcesc ridică de la noi produse locale, grîu, trunchiuri de brad pentru catarge, cherestea, sare, dar mai ales oi, zeci şi unii zic sute de mii de oi anual, pentru că turcii preferau carnea lor. De asemenea, pastrama, cervişul, seul, brînza, untul şi multe altele.

Calul moldovenesc este vestit şi, potrivit capitulaţiilor, trimiteam un număr nu mare de cai de remontă şi de lux, calul reprezentînd limuzina împăratului şi a marilor dregători, darul excepţional. Calitatea calului explică excesul de precauţii, arătat în balade, în paza acestui animal şi apariţia hoţilor. Colectarea oilor se făcuse la început la preţ fixat de Poartă prin saigiii lui Casap-başa, sau prin străini ce colectau vitele, cutreierînd prin ţară şi păscîndu-le chiar aci (Iorga, *Ist. com., II*, p. 49 urm.). Din 1774, după tratatul de la Cuciuc-Cainargi, colectarea se face la preţul pieţei, casabaşlîcul înlocuindu-se cu comerţul de oi al gelepilor autohtoni, care sînt, cum se vede, nişte magnaţi ai oilor, nişte traficanţi, interesaţi, împreună cu domnul, de a aduna la vreme numărul trebuitor de oi, cu profit pentru ei, se-nţelege. Gelip Costea (G. Dem. T., p. 513) e un astfel de gelep de oi, un furnizor de bună seamă, cunoscut domnului. Cîntăreţul ni-l arată plecînd din codrul Gherghii la schela Galaţilor cu catîrii, să aducă în samarele din spatele lor tărîţe, bolovani de sare, sarice şi opinci pentru ciobani, mălai pentru cîini, sedile pentru caş. Costea, aşteptîndu-se să apară Fulga, vătaf de haiduci, lasă vorbă să i se dea de mîncare lui şi celor patruzeci şi cinci de hoţi. Se vede treaba că între gelep şi hoţul de oi există o înţelegere tacită *more americanorum*. Gelepul dă adăpostire şi un tribut rezonabil, spre a fi cruţat, dacă nu cumva hoţul îi petrece ieftin, pentru export, oi furate de la alţii. Fulga însă devastează turma. Între altele, ia o oaie rucărea care (amănunt de psihologie zoologică) orientează bine pe celelalte, trăgîndu-le-n perdele cînd e vremea rea şi ducîndu-le la păşune cînd e vremea bună. Turnînd lapte într-un jgheab, Costea îşi adună cîinii, printre care căţeaua Dolfa (în altă parte e şi un dulău Mocan). Hoţul e găsit la capătul codrului, încolţit de cîini, şi Costea îi retează capul (începe partea cruntă), îi taie trupul în două şi-l aruncă în foc. Cei patruzeci şi cinci de hoţi se bagă slugi la gelep. Costea are multe stîni, merge cu cîntare la ciochină, cîrlig atîrnat de brîu, şi cîntăreşte caşul, brînza, urda. În varianta *Şolcanu* (p. 509), Costea duce capul tăiat domnului, care e mulţumit că s-a scăpat ţara de un hoţoman, „mîncătorul oilor, / frica negustorilor", şi, mirare, „biciul săracilor". Trupul lui Fulga e aruncat în Dunăre, capul pluteşte ca fulgul, în vreme ce trupul cade la fund ca piatra. Domnul cunună pe

Costea (iată deci şi elementul nupţial) şi mirele se întoarce cu turmele la munte, „la cornul Buzăului" din susul Cîlnăului (alţi lăutari, după culegători, zic, mai nimerit, Cislăului, evocînd numărătoarea). Amănunte pastorale : Costea aşează stîna pe movila cu scursura, spre a tunde oile. Mioara excepţională are patru coarne în vîrfuri cu cîte o piatră nestemată, luminînd noaptea. Ciobanul are aproximativ cincizeci de cîini bătrîni, păzitori ai turmelor, cincizeci de căţelandri, păzind pe la „mandre", cincizeci de puşlăţei, păzind odăile, şi pe Dolfa, edentată, şezînd învelită într-o lînă şi lătrînd noaptea la lună. La stînă se fabrică şi caşcavalul. Costea şi Fulga se îmbie reciproc la profesia respectivă. Hoţii latră ca cîinii, urlă ca lupii, intră în tîrlă şi sparg turma în două (vezi şi Toc., I, 2, p. 1267). La V. Alecsandri, Dolfa devine Dolca (p. 54). Oile sînt răsfirate pe cîmpul Tinekiei şi duse în codru la „Pandina" (Padina). Celor optzeci de cîini tineri şi bătrîni li se dau optzeci de felii de caş. Certată, căţeaua se umileşte cu mult adevăr :

Dolca-ncet schelălăia,
La pămînt se întindea.

Costea aduce de la Galaţi şi glugi mari pentru zerari. Hoţul e blamat ca vînzător, iar Costea, bogatul econom de oi de export, privit drept erou. Interesant este că apare ca stăpînă de turme şi o femeie, Şalga (V. A., p. 58), văduvă, trăind cu soacra. Are perdele cu cîrlani şi cîini răi pe malul Dunării. Argaţii ei ciobani sînt în număr de opt. Se iveşte căpitanul Caracatuci, vătejel peste 505 voinici (istoria sună a la Edmond About), împuşcă cîinii, leagă pe ciobani, dar desface milos braţele unuia. Acesta sună din bucium, Şalga sare bărbăteşte în şa, aleargă hăulind şi chiuind după pusilanimul căpitan Caracatuci, tăindu-i capul din goană, în vreme ce trupul decapitat îşi urmează drumul călare. Amazoana, capitalistă de oi de petrecut turcilor, apare ca eroină.

Deci e departe de a ne afla în faţa unei oglindiri progresiste a luptei de clasă între cei de jos şi cei bogaţi. Balada adoptă punctul de vedere al gelepului. Însă totul depinde de starea de spirit a lăutarului, ceea ce înseamnă că nu tot ce aparţine folclorului este expresia masei oprimate. Într-o ţară în care domnul jefuieşte spre a se menţine în scaun, şi după el dregătorii şi adunătorii de vite, hoţii apar şi sînt priviţi de cîn-

tăreţi ca o instituţie. Nu rareori singura atitudine mai înaintată e de a nu se scandaliza de operaţiile lor şi de a blama lipsa de solidaritate între ei. O baladă grandioasă, în felul ei, este *Toma Alimoş* (G. Dem. T., p. 581), unde e vorba de un conflict de diviziune topografică a muncii între doi haiduci. La poalele Pleşuvului ori pe şesul Nistrului (V. A., p. 72) şade tolănit Toma Alimoş, „haiduc din ţara de jos", „boier din ţara de jos", şi închină burduşelul de vin, ploscuţa sau paharul, copacilor, neavînd cui. „Vine Manea pe-un cal dobrogean", „slutul şi urîtul", „grosul ş-arţăgosul" ori pletos „ca un stejar frunzos", „cu cojoc mare miţos", sau „drăgăstosu fetelor, iubitu nevestelor", „stăpînu moşiilor" (de fapt hoţ şi el), şi mustră pe Toma de a-i fi încălcat sfera de activitate, turburîndu-i apele, stricîndu-i livezile, pădurile. Îi cere pe murgul vamă (hoţii luau o taxă). Toma e dispus la tranzacţie („Ce-am făcut om judeca"). Manea varsă maţele lui Toma cu un paloş ascuns în sîn, sau mai trivial, cu un briceag scos „din pozînar". Ca „le roi Renaud", Toma îşi adună viscerele, încalecă, aleargă după ucigaş. Îl taie în două, ori îi retează din fugă capul care cade în ţărînă, în vreme ce trupul călăreşte mai departe „în lume". Însă Toma moare. Murgul care a costat 500 de lei, ori a fost cumpărat „la bîlciu" la Bănat (determinaţiile sînt în raport cu cunoştinţele şi valorile admise de lăutar), la dorinţa răposatului, îi sapă „lîngă ulmi" o groapă cu copita, rînchezînd, apoi merge la „Paltinii trăzniţi", la fraţii de haiducie ai bătrînului, sau îl ascunde la „cinci ulmi" într-o tainiţă. Vine fratele hoţului, scoate pe Toma şi-l îngroapă cu cincizeci de popi.

Fraţii Chirei Chiralina operează în porturile Dunării, fiind nişte piraţi fluviali.

III

Basmul este o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase. Se vorbeşte mult de „contaminaţie", înţelegîndu-se prin asta in-

luenţarea unui basm de către altul şi mai ales contopirea mai nultor fragmente de basme într-unul nou. Lucrurile nu stau ɛxact aşa. Naratorul nu e contaminat, inconştient, ci aplică ɛsteticeşte procedeul cel mai uşor spre a face faţă oral, într-un imp limitat, sarcinii sale. Ceea ce-l preocupă principial este le a traduce în materie fabuloasă o idee morală potrivită cu ocul unde se află („răsplătirea hărniciei“, la o şezătoare ; „noocul săracului“, acolo unde sînt nemulţumiţi de soarta lor tc.). Este cu neputinţă să inventeze pe loc intriga. Atunci ecurge la situaţii-şablon, la momente prefabricate. Să analiām *Cîmpan verde şi frumos* de Al. Antimireanu.

Unui împărat sărac zmeii, în chip de negură, negreaţă de iori şi vîntoasă năprasnică, îi fură cele trei fete. Rămîne cu ın fecior. Acesta e *întîiul şablon*.

Feciorul izbeşte din greşeală o babă care merge la apă. Aceasta îl blesteamă să n-aibă hodină pînă nu se va bate cu Cîmpan verde şi frumos. Baba blestemînd e *al doilea şablon*.

Feciorul intră într-un codru, întreabă de Cîmpan pe un alaur, acesta neştiind îl trimite la frate-său, care îl trimite la lt balaur, frate mai mare. *Al treilea şablon.*

În aceste drumuri feciorul face bine unui lup cu un picior upt, unei ciori cu aripa ruptă, unei mrene aruncate pe ţărm. *Al patrulea şablon.*

La zmeul al treilea vine un ciocîrlan şchiop care ştie de Cîmpan verde şi frumos şi-l duce pe fecior sub aripa lui ntr-acolo. *Al cincilea şablon.*

Cîmpan dă feciorului, cu care s-a făcut frate de cruce, chele casei, cu sfatul de a nu intra într-o odaie cu uşa prinsă c-un urmei, în care se dovedeşte a fi un zmeu legat de un stîlp şi are cînd bea apă prinde putere şi sfărîmă stîlpul. *Al şaselea ablon.*

Zmeul pune pe feciorul de împărat herghelegiu şi pe Cîman să care apă ca Danaidele dintr-o fîntînă din vale în una eacă din deal, răspunzînd în cea din vale. *Al şaptelea şablon.*

Feciorul şi Cîmpan iau în două rînduri cai din herghelie i fug. Calul zmeului simte. Zmeul aleargă după ei şi-i prinde. *Al optulea şablon.*

După a doua fugă zmeul taie bucăţele pe feciorul de împărat. Ciorile vestesc pe sora cea furată de ciori a lui Ionică (aşa se cheamă eroul), adună bucăţelele de carne, sora le spală

cu apă moartă şi le stropeşte cu apă vie. Ionică înviază. A *nouălea şablon.*

Sora îl sfătuieşte pe Ionică să meargă să capete „iapa ba bei hodoroage". Aceasta are o ogradă cu pari de gard în car sînt înfipte capete de om. Unul, slobod, strigă : cap ! cap Ionică se vîră argat. E cuprins de somn păzind călare iapa care se preface în mioară albă, în stîncă, în mreană. Lupu cioara şi mreana îi vin în ajutor. Baba pofteşte pe fecior să-ş aleagă un cal, după ce scoate toate inimile din mînji, punîn du-le într-un ogar, băgîndu-i şi un bici de foc într-o urech Sfătuit de fata babei, Ionică alege ogarul. *Al zecelea şablon* ce poate fi divizat în motive mai scurte.

Ionică fură pe Cîmpan, e urmărit de zmeu, care nu-l ma poate prinde, căci iapa lui Făt-Frumos îmbie pe fiu-său, calu zmeului, să facă praf şi pulbere pe stăpînul său. *Al unspreze celea şablon.*

Într-un cuvînt, nu există nimic inedit în acest basm. Na ratorul a căutat să dezlege rînd pe rînd toate problemele ridi cate. Invenţia, cîtă este, e de detaliu. În materie de localizar zmeul nu porneşte pe urmele fugarului pînă nu bea, oriental o cafea, trăgînd din ciubuc, mai cîntînd şi jucînd pe dea supra. Ionică şi Cîmpan, după moartea zmeului, se întorc „l seraiurile lor".

De remarcat ceea ce am numi în basm o *amnezie*. Naratoru a uitat să dea amănunte despre celelalte surori ale lui Ionică Adesea, neînţelegînd spiritul basmului, povestitorul eludeaz unele momente, atingînd cîteodată nonsensul.

Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mito logie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui est că eroii nu sînt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, ani male. Şi fabulele vorbesc de animale, dar acestea sînt simple măşti pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti di basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunic cu omul, dar nu sînt oameni. Cînd dintr-o naraţiune lipses aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm. Protago niştii specifici ai basmului sînt deci : *zmeul*, fiinţă violentă ş cruntă, avînd repulsie congenitală pentru oamenii de pe tă rîmul nostru al căror miros îl irită. Mitologic, deci simbolic ş poematc, el e o expresie a naturii anorganice, impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogăţiilor de pe tărîmul celălalt, precum şi a forţelor telurice

atente, a focului în primul rînd, şi de asemenea a dezlănţuirior meteorologice, precum ploaia cu vijelie. Din punct de vedere psihologic, zmeul reprezintă individul dotat cu o mare putere de intimidare ce nu rezidă în inteligenţă, gladiatorul, tiranul sanguinar, încurcat în faţa ingeniului şi a oricărei operaţii intelectuale. Totodată el are mentalitatea fiinţei rebarbative, dizgraţiate de natură, pe care oamenii nu-l iubesc, fiind suspicios faţă de orice voinic şi preferînd să-l extermine preventiv, sau tînjind după graţia fetelor de oameni, pe care le fură, suferind de a nu fi iubit de ele. Totuşi zmeul găseşte adesea femei slabe sau perverse, cucerite de forţa brutală şi tenebroasă a acestor fiinţe grandios telurice.

Şarpele, fiinţă eminamente recunoscătoare şi iubitoare de oameni, e în stare, în virtutea acestui sentiment, de a-şi reprima reflexele ferine. El cultivă, fără şovăire, un categoric moral, chiar cînd acesta contrazice interesul lui propriu.

Balaurul este de ordinar hidric, dar şi cu manifestări pirice, simbolizînd probabil pătura acvatică şi răbufneala vulcanică şi infernală a subsolului, fără raport la materia organizată în cristale. El este prin definiţie distrugător si rău, şi, spre deosebire de zmei şi de şarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic, el reprezintă pe vrăjmaşul eroului, piedica în drumul său, oprelistea la punte, spaima ce te face să eziţi şi să te întorci din drum.

Uriaşii (Novac, Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Bate-munţi-n-capete, Flămînzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă, Fugilă etc.), simbolizări ale forţelor, anomaliilor şi ale unor păcate veniale ale omului, se fac fraţi de cruce cu viteazul şi-l ajută în isprăvile lui. Ei au perfecţia simţurilor unor animale şi o mare forţă fizică, răspunzînd în basm, înaintea erei maşinilor, prin soluţii mitologice, dificultăţilor în înfrîngerea naturii. Toţi laolaltă demonstrează capacitatea omului de a folosi însuşirile fiinţelor inferioare.

Calul năzdrăvan este după Făt-Frumos un protagonist adesea mai important decît zmeul, fără cal orice faptă eroică fiind imposibilă. Mitologia hipică se reduce în fond la ideea străbaterii fulgerătoare a spaţiului.

Trecînd peste alţi protagonişti tuturor cunoscuţi, înţelegem că eroul activ, numit de cele mai multe ori Făt-Frumos, pornind să săvîrşească o ispravă grea, întîmpină în calea sa

ființe hotărît vrăjmașe (balaurii), altele invidioase și rival (zmeii), altele, în fine, prin firea lor și mai ales prin purtare cuviincioasă și miloasă a eroului, binevoitoare. Eroul singu fără concursul altora, nu poate izbîndi nimic. Un proces car îngreuiază situațiile sau rezolvă dificultățile este metamor foza. Identitatea indivizilor nu se poate stabili strict după apa rența lor corporală și fizionomică. Un balaur poate fi un îm părat, un cal, un voinic, un cerb, fecior de împărat. Eroul îndatorat să dejoace vicleniile metamorfice ale dușmanilor ș să le folosească și el împotriva lor. Trebuie să facem deose bire între metamorfoza propriu-zisă (schimbarea unui om în tr-o ființă sau lucru, în urma unui blestem sau a unei hotă rîri de sus) și proteism (capacitatea liberă a ființelor năzdră vane sau în puterea unor obiecte năzdrăvane de a se preface în ceea ce voiesc). Astfel zmeii, zmeoaicele se transformă în to soiul de aparențe (fîntînă, grădină, viță, iapă, mreană). Da și voinicul poate căpăta această însușire, de ordinar dîndu-s de trei ori peste cap. Unei dificultăți i se răspunde îndată în lipsa altor mijloace tehnice, cu o soluție de aparență fan tastică, necesară spre a se verifica definiția caracterologică protagoniștilor ostili ori ingenioși.

Cînd un erou nu poate ieși din impas pe căi naturale sau prin puteri magice, inerente ființei lui, recurge la obiectele năz drăvane. Eroul fabulos se află, ca și eroul unui roman de aven turi, în fața unei probleme : de a învinge un dușman colosal de a scăpa de o urmărire, de a se urca în aer sau a se coborî în fundul mării. Atunci el recurge la mijloacele pe care i le oferă ingeniul popular, simbolizînd un deziderat al umanității, re zolvat astăzi, în multe cazuri, pe cale științifică. Zmeii au toț buzdugane, împărații posedă, pe lîngă cai năzdrăvani, haine ș arme din tinerețe, miraculoase, viteazul are paloș, dar și pușcă cu puteri excepționale uneori. Cele mai curente arme magice defensive în toate basmele din lume sînt acelea care, arun cate, se prefac în obstacole în calea urmăritorilor. Invizibilita tea este un excelent mijloc de a scăpa de urmărire. Dezideratul de a fi invulnerabil, satisfăcut parțial prin hainele din tinerețe ale împăratului, greu penetrabile la săgeți, se soluționează și printr-o năframă vrăjită. Deplasarea vertiginoasă se poate re zolva chiar și mecanic prin turnul zburător. Comunicarea reci procă la distanțe incomensurabile se face printr-o năframă, o

cutie vrăjită, un ochean năzdrăvan, agonisirea hranei printr-o masă fermecată, prin mărgeaua de după măseaua împăratului.

Voinicul numit Făt-Frumos sau altfel este în basm eroul principal, care e aşteptat şi urmărit încă din faza concepţiei. Preocuparea capitală a soţilor, oameni de rînd sau împăraţi, pînă la bătrîneţe şi mai ales atunci, este de a avea un copil şi supărarea cea mai mare pentru o femeie este de a fi stearpă. Mijloacele de a căpăta un copil sînt felurite (întîlnirea cu un moş, a mînca un măr, un peşte, a înghiţi un bob de piper, a bea o fiertură dintr-o buruiană etc.). Voinicul este de o precocitate excepţională, manifestată chiar înainte de a se naşte. El refuză de a ieşi pe lume sau plînge în pîntecele mamei dacă nu i se făgăduieşte ceea ce doreşte. În aproape unanimitatea cazurilor, precocitatea este de natură sexuală, deoarece voinicul în curs de naştere se gîndeşte la viitoarea lui soţie. Remarcabilă este şi viteza creşterii. Cutare erou născut prin concepţie imaculată creşte vertiginos după botez, astfel încît seara merge la vînat şi vine cu o căprioară la bordei.

Cînd sînt mai mulţi copii (de obicei trei), cel mic e totdeauna mai voinic şi mai isteţ. Cei mari, fiind incapabili, sînt şi invidioşi, şi nu rareori criminali. Isteţimea celui mic e ascunsă în multe cazuri sub un aer de stupiditate şi indolenţă. Poporul acordă voinicului capacitatea de a săvîrşi fapte mari şi voinţa şi curajul de a le întreprinde. Cu toate acestea şi fraţii cei mari doresc să împlinească lucruri neobişnuite, fără a izbuti. Explicaţia stă nu atît în ingeniul eroului, cît în însuşirile lui morale. Fratele mai mic e omenos şi ştie să-şi facă din alte fiinţe puternice auxilii.

Făt-Frumos, ca fecior de împărat, este un tînăr nobil, care, fie că se duce în lume anume spre a găsi o fată, fie că o găseşte întîmplător, se însoară cu ea. Căsătorit şi cu copii, eroul încetează de a mai fi Făt-Frumos, el devine „împăratul“ pus în faţa problemelor omului matur. Făt-Frumos ca şi Ileana Cosînzeana reprezintă o vîrstă şi o criză. Voinicul care nu este fecior de împărat e în situaţia unui tînăr care întîmpină greutăţi în viaţă şi sare, prin merite personale, din clasa de jos pe treapta împărătească. Încolo, trăsătura lui fundamentală nu se deosebeşte de a lui Făt-Frumos împărătesc.

Cîteodată împăraţii sînt indicaţi prin cinci culori, mai des însă se zice pur şi simplu „un împărat“, semn că el înfăţişează un caracter moral unic. Cutare împărat este un scandalos im-

perialist. Preocuparea de căpetenie a împăratului este de a avea copii de sex masculin în vederea succesiunii. A fi bătrîn şi fără urmaşi e o calamitate. Grija împăratului cu copii, băieţi şi fete, este de a-i căpătui. Cînd e vorba de a-şi mărita fetele, împăratul face tot ce-i stă în putinţă, ţinînd seama şi de capriţiile fetei şi de faptul că ginerii pot să-i urmeze în scaun. Împăratul e violent şi ambiţios. Unul care vrea o fată pentru el sau pentru fiu şi nu i se dă porneşte cu război. Războaiele au în basm pricini meschine şi nicidecum substrat economic, ceea ce nu e semnul vreunei concepţii idealiste, ci efectul ironiei populare. Împăratul este foarte des irascibil, „om aspru" şi suferă de senilitate, afară de cazurile, mai rare, cînd e tînăr. Cu toate acestea se poate face o demarcaţie hotărîtă între împăratul bătrîn şi bătrînul de rînd. Amîndoi sînt preocupaţi de progenitură, cel dintîi în vederea succesiunii la tron şi a distribuirii averii, cel de-al doilea, mai totdeauna sărac, din instinct şi din nevoia de a avea un sprijin la bătrîneţe. Împăratul, chiar bătrîn, este un tată de familie tiran şi care nu abandonează niciodată puterea totală, nici nu capitulează în faţa femeii, iar dacă cumva a fost victima unei imposturi, pedepseşte cu cruzime ; bătrînul de rînd, rămas văduv şi însurat a doua oară, din necesitatea proprie mediului rural de a avea în casă o femeie care să-i vadă de gospodărie şi copii, dă semne de lamentabilă submisiune, mergînd pînă la anularea instinctului patern.

În general, basmele cu împăraţi şi feţi-frumoşi sînt cronici de curte, romane ale destinelor şi problemelor imperiale. În aceste sfere mai ales, unde femeia îşi poate face mai uşor de cap, dar nu exclusiv, apar : fata cu purtări rele, eroinele perverse, mamele geloase, taţii geloşi, mama vitregă părtinitoare faţă de copiii ei şi persecutoare a fetei vitrege, surorile rele, femeia senilă, malignă, cazurile de incest.

Diferenţa de clasă şi noţiunea ei sînt foarte accentuate în basm. O clasificaţie elementară e aceea în bogaţi şi săraci. Omul sărac e un personaj tipic, cu un unghi de vedere specific asupra vieţii, abătut, fatalist, muncind de dimineaţă pînă seara, alături de muiere, pentru un pumn de mălai. În opoziţie cu săracul, om de rînd, este boierul. Acesta posedă moşii, e îndeobşte rău şi lacom. Mai răi sînt chiaburii. Împăraţii sînt, economiceşte vorbind, nişte proprietari cu o avere mai

mare ori mai mică, constînd în țări întregi. Împărat, boieri, fete de împărați capricioase, zmei, toți cei care se simt tari au obiceiul de a supune pe cel sărac și slab, sau chiar și mai puternic, însă într-un moment temporar de inferioritate, unor munci absurde, cu neputință de îndeplinit fără intervenția unor factori miraculoși. Stăpînii au voluptatea perversă de a porunci și exaspera. Nu rareori, printr-un efect de descurajare milenară, inegalitatea socială și sărăcia sînt explicate fatalistic, prin piază-rea, prin încăpățînarea norocului.

Caracteristic în basm, în materie de peisaj, sînt vagul toponimic, lipsa de determinațiuni geografice precise, incomensurabilitatea distanței, computată mistic (peste nouă țări și mări). Peisajul în basm are particularitatea de a fi dublu, întrucît în afară de priveliștea de la orizontul nostru, mai există una pe tărîmul celălalt. Există și un al treilea tărîm, aerian, la înălțimea vîntului turbat, care este însă insuficient descris. Un element natural foarte întîlnit e pădurea, locul vegetației mocnite, unde nu pătrunde lumina. Des este cazul pădurilor de natură minerală (argint, aur, pietre nestemate). Muntele e locul inaccesibil unde se petrec lucruri teribile sau sublime.

Arhitectura e din domeniul orfevreriei și al miracolelor lapidare, sclipirea astrală e senzația dominantă. Descripția e sumară, limitată la sentimentul de uluire. Au palate împărații, zmeii, zînele, uneori boierii. Îndeobște palatele nu sînt operă de arhitect, ci de magie, putînd răsări și dispărea într-o noapte.

Amănunte vestimentare se dau foarte puțin în basm. Cînd descripția e minuțioasă, e de bănuit intervenția literară a editorului. Deși simțul croielii nu-i străin poporului, atenția naratorului cade asupra materiilor rare și scumpe, metale (aramă, argint, aur), pietre prețioase. Un împărat, un zmeu, o zînă sînt recognoscibili prin bogăția metalică și lapidară neînchipuită.

Neautentic este un basm redactat din pură imaginație, de un autor cult la masa lui de scris. Cînd însă basmul a fost auzit din gura unui om din popor sau a fost combinat din elemente existente în culegerile anterioare, chestiunea autenticității e mai dificilă și reclamă o analiză atentă de conținut și formă. Avînd în vedere că un basm este cu adevărat folclor cînd are o circulație largă și îndelungată, o primă operație critică constă în a căuta analogiile sau, cum se spune curent, variantele. Impresia generală, analizînd pe N. D. Popescu, este că acesta nu culege, ci combină și dezvoltă basme publicate.

Slavici a cules într-adevăr din popor, dar s-a străduit „să privească povestea din toate punctele de vedere şi să combine din toate variantele un întreg frumos". La altele ne surprinde un efect de monstruos şi straniu. Indiferent din ce pricină, a editorilor sau a naratorilor, arta basmului degenerează prin mozaicare şi semicultism într-un veritabil barochism. Există în basm un „bun-simţ" prin economia fantastică, prin observaţia elementară a umanului şi valoarea simbolistică a viziunilor mitice, prin congruenţa tuturor factorilor în linii simple. Ebuliţia imaginaţiei, oniricul dezorganizat suprarealistic, colorismul desfrînat, pitorescul excesiv, propriu de altfel şi fabricatorilor de basme, duc la bizarerie şi, în termeni literari vorbind, la demenţial.

Acei care interpretează basmul din punct de vedere ezoteric, văzînd în el o rămăşiţă a unui mod incifrat de a introduce în arcanele universului, ignorează esenţa lui de tablou al vieţii, uneori cu intenţie umoristică explicită, prezentat ca o „minciună". Interpretarea lui estetică trebuie să ia în considerare cele două planuri ale sale. Întîi este planul prozaic, mai exact „prosastic", realist. Aici sînt studiate problemele cele mai acute ale vieţii individuale, familiei, societăţii, şi anume : naşterea, căsătoria, calitatea fizică şi morală a copiilor, băieţi şi fete, calitatea femeii, a mamei bune, a mamei vitrege, a fraţilor, a surorilor, cumnaţilor şi cumnatelor, a senililor, a babelor, a oamenilor cu anomalii fizice (uriaşi, pitici, spîni, muţi, negri, cu părul roşu), psihologia fetei şi a femeii măritate, virilitatea unor fete, perversităţile taţilor şi mamelor, gelozia femeii frumoase, ura fetei urîte, diferenţele de clasă, prepotenţa împăratului şi a boierului sau a nemeşului, incompatibilitatea între soţii din clase distanţate, ridicarea prin merit a tînărului sărac, originea bogăţiei şi a sărăciei, capacitatea în muncă (hărnicie, lene), dezvoltarea inteligenţei (isteţi şi proşti), îngîmfarea şi modestia, norocul prostului real sau numai aparent, valoarea conduitei morale şi a practicii religioase, putinţa omului de a birui şi înlănţui natura fizică, forţele animale oricît de enorme, de a le afla legea mecanică şi simplistă, incapabilă de adaptare prin reflecţie unor condiţii noi.

Al doilea plan este hieroglific sau simbolic, mai limpede, poematic. El se impune conştiinţei prin sugestii. Astfel, oricît întîmplarea dintre soare şi lună este o dramă sexuală, totuşi

nu putem înlătura adevărul astronomic al succesiunii soarelui şi lunii.

Nu e de ignorat nici un al treilea plan, didactic, tolerabil cînd e absorbit în fapte fără nici o intervenţie discursivă. Astfel satisfacerea fetei de împărat cu un mire şarpe ori porc, a feciorului de împărat cu o broască-ţestoasă, o bufniţă, sugerează observaţia morală că dragostea e oarbă şi lipsită de criterii obiective.

Ceea ce izbeşte pe cercetătorul de basme este stereotipia lor, de unde legitimitatea pînă la un punct de a proceda, ca şi în ştiinţele naturale, la clasificare. Dar oricît schematismul şi stereotipia sînt note tipice în folclor, basmul rămîne o operă literară care nu ia fiinţă reală decît prin specimene. Detaliul şi inefabilul sînt principalul, iar stereotipicul cade pe plan secundar. Citind basme din toate vremurile şi ţările, de la *Panciatantra* pînă la ultima culegere românească, dăm de aceleaşi scheme, atmosfera fiind sensibil alta. Mitologia este în naraţiunile egiptene cea oficială, dedusă din religie, în vreme ce în basmul nostru ea e strict fabuloasă, operînd într-un climat arhaic. Poveştile din *O mie şi una de nopţi* se caracterizează printr-o simbolistică lipsită de ezoterism, redusă la parabolă. Fatalismul e ideea dominantă. Climatul e al unei civilizaţii superioare, de tip feudal-oriental, cu localizări precise şi fără golurile mitice, cu un sistem administrativ indicat în amănunte, sultanul fiind îndeobşte un prinţ înţelept şi îngăduitor, lipsit de prepotenţa şi absurditatea împăratului din basmul nostru. Discernămîntul estetic, gustul pentru fast, voluptăţile gustative şi olfactive, pentru muzică, poezie şi arhitectură ating culmea rafinamentului. Într-un poem dedicat rodiilor, este o astfel de imagine : „Cupole, cînd vă privesc, învăţ arhitectura..."

Basmele greceşti se remarcă prin claritate psihologică şi prin motivarea tuturor actelor, caracterele, în limitele basmului, fiind neted definite. Monstruosul însuşi e raţional. Civilizaţia cea mai exactă e desenată cu sobrietate, lipseşte haoticul, indeterminatul. Pomul local e chiparosul, un veşmînt fastuos se numeşte „marea cu peştii". Viziunea arhitectonică e peste tot sugerată. Regele interzice aprinderea luminii, din economie, lipsind untdelemnul, nu din frica de incendiu, ceea ce înseamnă că piatra abundă în edilitate. Un rege vrea odaie de fildeş, statuiele de marmură sînt în număr imens. Basmele na-

politanului Giambattista Basile (n.c. 1575) sînt bufone, iar intriga carnavalescă, bombastică, o adevărată mascaradă. Basmele lui Vuk Karagič, deşi aşa de asemănătoare schematic cu ale noastre, au totuşi specificul lor mai greu de definit. Aci (fie ecou al imperiului roman de naţiune austriacă, fie al împărăţiei turceşti) avem de-a face cu împăraţi. Condiţiile de civilizaţie fabuloasă sînt asemănătoare cu cele din aria românească. Fetele caută în cap pe zmei, aşa cum fata moşului caută în capul Sfintei Vineri. Sîntem, în materie de fantazie, între goticul fraţilor Grimm şi orientalul basmelor greceşti şi arabe. Apare chiparosul ca pom, iar marea şi corabia sînt descrise ca fenomene văzute cu ochii. Tărîmul celălalt n-are caracterul abisal şi de dublet din basmele noastre. Lumea meridională nu trece cu imaginaţia de pivniţă, boltă, palat subteran sau submarin. Zmeii mănîncă oameni, nu fură soarele şi luna. Lumea din basmele lui Charles Perrault e remarcabilă prin „politesse“ şi prin „le savoir-vivre“. Şabloanele n-au nimic inedit pentru aria noastră. Toţi se poartă ca la curtea lui Ludovic al XIV-lea şi vorbesc racinian şi uneori ca marchizii lui Molière şi ca preţioasele ridicule. Regele dă la botez „un grand festin“, zînele avînd „un couvert magnifique“. Cînd zîna bătrînă meneşte, „il n'y eu personne qui ne pleurât“. În basmele englezeşti apar instituţiile tradiţionale britanice şi amintirea regelui Arthur al Mesei Rotunde. „The Giant“ invită pe Jack la „breakfast“ oferindu-i, natural, „pudding“. În nord basmele sînt puse la candoarea boreală. Un urs alb cere de nevastă pe fata cea mică a unui om sărac. Basmele fraţilor Grimm sînt romantice, nocturne şi sentimentale, cu naivităţi şi cu păduri inspirînd melancolia. Teribilul şi oniricul nu depăşesc stilul aspru şi meticulos al lui Dürer. Basmele ruse sînt grandioase, eroice, pline de fast slavo-bizantin, cu o geologie vastă şi de o fantezie adesea sublimă, schemele fiind în general cele curente. În basmele săseşti dispar pompa, colosalitatea, grozavul. Cădem în oarecare platitudine amestecată cu moralităţi evanghelice. Basmul unguresc, din contră, e somptuos, pompos, plin de ornamente rococo, situat într-o civilizaţie mai apropiată, stil secolul XVIII european. Mediul social este feudalismul austro-ungar.

Între aceste coordonate geografice trebuie aşezat basmul românesc cu cele cîteva capodopere ale lui, în care nota ge-

nerală este a unei mari distanţe între clasa feudal-moşierească şi aceea a ţărănimii sărace. Oglindirea realităţii este fidelă. Basmul e tendenţios, impasibilitatea flaubertiană displace maselor. Studiul rece al omului, propriu romanului, nu e în gustul mulţimilor, care vor o soluţie practică. Răii trebuie denunţaţi, eroii buni ajutaţi pînă la izbîndă, morţii înşişi, cînd n-au meritat moartea, înviaţi.

Esteticeşte, stereotipia ne lămureşte asupra chestiunii originalităţii. În nici un caz aceasta nu e de ordin schematic. Accidentul constituie în basm esenţa. Aşezarea în timp şi spaţiu, detaliul senzorial şi moral conferă fără sforţări de invenţie a treia dimensiune. Ca şi literatura clasică, basmul e un plagiat sincer şi total, şi geniul se revelă în arta copiatului. Cunoaşterea şabloanelor, după gradul lor de circulaţie şi vechime, ne înlesneşte determinarea critică a valorii unui basm. Un unicat nu e un produs folcloric. Numai ceea ce există prin multe şi diseminate variante constituie un document literar. Ceea ce nu se regăseşte vertical şi orizontal, adică retrospectiv şi spaţial, e o simplă fantezie. Şabloanele nu sînt geometric identice şi se pot schimba. Totuşi, umanităţile folclorice care stau la baza lor sînt stabile. Un basm în care împăratul nu vrea copii, în care fraţii se au „ca fraţii", în care maştera îşi urăşte fata de sînge fiindcă e leneşă şi o iubeşte pe cea vitregă pentru că e harnică, în care voinicul se lipseşte, mizantrop, de ajutorul altora şi totuşi învinge, în care zmeul rămîne pe veci biruitor şi Făt-Frumos nu se mai scoală din morţi, contravine genului.

Că basmul se înnoieşte e un fapt verificat. *Cu calu dă lemn*, povestit în 1956, vorbeşte de un cal fabricat de un tînăr meseriaş, amintind pasărea Garuda din *Panciatantra*, calul fermecat din *O mie şi una de nopţi* devenit în *Don Quijote* „el famoso cavallo Clavileño". Ca de obicei, împăratul avid, căruia meseriaşii i-au făcut cadou o coroană lucrată de ucenicul în chestiune, pretinde „un castel cu nouăzeci şi nouă de etaje-n sus", care e un zgîrie-nori. Din nefericire, limba şi stilul povestitorului sînt dizgraţioase şi nu se poate vorbi de valoarea de expresie a basmelor în generalitatea lor. Basmul nu este opera unică şi invariabilă a unui singur autor ca să-l putem caracteriza o dată pentru totdeauna. Şabloanele se multiplică prin copiile rostite, iar limba şi stilul aparţin povestitorului. Înregistrînd aceste emisiuni singulare, întîlnim basme sobre,

bine ritmate în gîndire, şi altele de o scandaloasă prolixitate, pătate de semidoctisme. Sînt basme bune şi basme rele, basme spuse bine şi altele spuse rău. Frumosul prototipistic al schemelor în sine nu există.

Basmul în forma lui cea mai pură continuă a fiinţa. Înnoirile sînt nu în „mentalitatea fabuloasă“ şi în instituţiile mitologice fundamentale, ci în detalii : hotel, tractor, debit, case cu balcon şi etaje, învelite cu tablă, fabrică, ateliere, sfat popular, miliţieni, sentinele, registre, telegramă, fotografii, avioane etc. Cînd povestitorul are talent, şablonul capătă o încîntătoare împrospătare :

„— Cînd te duci să iei calul — zice (vorbeşte o bătrînă) — să te duci în grajd — zice — şi să iei — zice — un blid cu ovăz — zice — să te duci la toţi caii — zice. Şi — zice — care nu mîncă din el — ice — ala — zice-i calul tău — zice. Ş-a doua oară — zice — să te duci la toţi caii — zice — şi care nu mîncă din el — ice — ala o fi calul tău. Şi-a treia oară să te duci — zice — să iei un blid cu foc şi — zice — care-o mînca din foc — ice — să-l iei să pui şeaua pe el, să te duci cu el.

— No bine...“

CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptaţi, suprapuşi, doi indivizi monstruoşi, cu aspect de foetus. O sculptură melaneziană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfăţişează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbaţi, gură cu dinţi scrîşniţi de rozător, pumni strînşi lîngă bărbie. [1] Arta asiată în general cultivă monstrul şi animalul. Zeiţa sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă. [2] Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arşici ca de leu, mîini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei şi a lui Osiris, are corp uman, faţă de şoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptuoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu budist e izbitor prin acele nenumărate divinităţi, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic şi ameninţător (deşi totul se reduce la expresia unor atribute şi atitudini), zei cu patru picioare, cu patru, şase, opt, douăsprezece mîini, cu patru pînă la unsprezece

[1] I. F. Ráfols, *Historia del Arte*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1939.
[2] V. şi G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21. Bologna, N. Zanichelli, 1929.

capete, roşii, verzi, albaştri, galbeni. Nãraka, zeiţele terific infernale, au toate trup omenesc şi cap de fiară : de tigru, ş cal, vultur, corb, cal, mistreţ, şarpe, urs, scorpion, pupăză, cer bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spă mîi, Mahãśriheruka, posedă trei feţe, şase mîini şi patru p cioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roşu.[1] În templu lui Vişnu din Srirangam se vede un şir de pilaştri-cariatide c cai ridicaţi în două picioare sub care e o mare pululaţie d corpuri umane şi ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental aminteşte prea d aproape geologia şi mineralogia. Monumentul complex di Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uria de cvarţuri mărite. Templele hinduse în genere par piscuri cal caroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. E gre să deosebeşti templul de munte şi muntele de templu. Supra faţa lui are complicaţia corpurilor cristalizabile şi un dese inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolenţa lor misterioasă de „erupţii faraonice". Coloanele prea masive şi umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evoacă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma şi temperatura pe care le întreţin covîrşesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheii din Córdoba pare a fi o pădure de palmieri. Coloanele şi arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale şi pilastrice, striate în maniera sieneză, fac un violent joc de umbră şi lumină şi dau impresia clătinării la vînt. El patio de los Leones în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerenţa.

Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în faţa cristalelor şi a animalităţii monstruoase, strivindu-l sub formele iraţionale mineralogice, botanice şi zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv şi asiatului decît chipul uman, şi plodul cu înfăţişare batraciană dă o intuiţie mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din

---

[1] Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I—III. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

sculptura primitivilor are aşa de des caracter foetal. Gîndirea budistă concordă cu această viziune a insignifianţei omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romanică şi gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea şi disproporţia figurilor umane, datorite şi insuficienţei tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfăţişează scene de infern, în care generaţia e totul şi personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnaţi, amestecat cu balauri şi diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, nişte mîini uriaşe gîtuie un omuleţ ca un copil. [1] Chiar cînd chipurile se mai înseninează, rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spaţiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobeşte individualul.

Arhitectura gotică se înrudeşte pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetaţia. Domul e prea frunzos şi se pierde în ceaţă ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniştit, ridicat la proporţiile divinităţii, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi logici. Aci omul striveşte haosul enigmatic al formelor dezordonate, în locul cărora pune viaţa sa morală. [2]

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei şi proporţiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieşenia este abolită ca împiedicînd estimaţia numerică a proporţiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginaţia prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu creşte cu fantazia, şi cine are halucinaţia sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care ex-

---

[1] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.
[2] A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Grèce*. Paris, Albin Michel, 1924 (Bibl. de Synthèse hist.).

clude informitatea onirică şi apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian şi cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Faţada Ospiciului din Madrid de Pedro de Ribera e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale şi umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada de Arévalo şi Vasquez oferă prin ornamentaţia ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafeţe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu faţadele accidentate şi circumvoluţionate, pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelenţă barocă, nu e un oraş terific, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon aşa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul şi oniricul lipsesc. Explicaţia poate fi dată uşor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură raţională, strict geometrică, şi nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontonal e întrerupt simetric de mici arcuri, suprafiiciile drepte ale faţadelor se curbează, cu alterări concave şi convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă sistematizate şi sublimate, asperităţi stîncoase, conce de scoici. Suprafeţele plane au tendinţa de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporţiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos şi uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotniţe, sau o cupolă între două clopotniţe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic.[1]

Aşadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură iraţională şi monstruoasă, fără consideraţie pentru om, pe de alta, o artă a umanităţii raţionale, fără natură, iar între ele arte de meşteşugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noţiunile noastre de „Asia“ şi „Mediterana“.

De la aceste distincţii principiale, putem trece la o definire mai amănunţită a noţiunilor de clasicism, romantism şi baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingenţele istorice.

---

[1] Observaţiile lui Heinrich Wölfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) şi *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

Fenomenal, aceste tipuri se amestecă şi, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renaşterea e mai mult ori mai puţin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aci modalităţi de clasicism, aci forme embrionare de romantism [1]. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult şi materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci şi terestre, fiindcă autorii lor, oneşti bibliografi mai ales, nu au putinţa de a străbate ideologic materialul. [2] Definiţiile curat stilistice, în sens filozofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic. [3] Metoda cea bună este ca pe baza unei experienţe artistice şi istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune şi să le dăm o dispoziţie critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e şi clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic, şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurităţi structurale.

Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente practic* în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc

---

[1] Interesantă subliniere a „romantismului" barocului în Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento*, I—II. Milano, Ceschina.

[2] Paul van Tieghem, *Le préromantisme*. Études d'histoire littéraire européenne, I—II. Paris, F. Alcan, 1923, 1930 ; Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel Mondo Latino*, I—III. Torino, Fratelli Bocca, 1927. Aci bibliografie bogată.

[3] Astfel : W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper), cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einfühlung* (München, R. Piper, 1918) ; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziţii putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic şi eroului romantic şi vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate şi istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase.

Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citām suferinţele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decît aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreţ.

Trupeşte, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridicolul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în acelaşi timp un semizeu ori un rege cu ascendenţă divină (Achille), încît iluzia de „mai mare" este canonică, inerentă formulei dignităţii umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renaşterea [1]).

Eroul romantic e cocoşat, orb, şchiop etc. sau în fine niciodată „normal" frumos, ci de o frumuseţe stranie, de o delicateţă maladivă. El este adesea pitic ori uriaş (piticii lui Velásquez, „femeia gigantică" a romanticilor germani şi a lui Baudelaire [2]). Făcînd o corelaţie cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romanică, iar uriaşului coloana gigantică egipţio-asiro-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de

---

[1] Enrico Woelfflin, *L'arte classica del Rinascimento,* trad. italiana di Rodolfo Paoli. Firenze, Sansoni, 1941.

[2] O. Walzel, *Deutsche Romantik,* I. Welt — und Kunstanschauung. Vierte Auflage ; II. *Die Dichtung.* Fünfte Auflage. Leipzig, Teubner, 1918, 1926. Despre romantismul german în general : Ricarda Huch, *Blütezeit und Verfall der Romantik.* Leipzig, Haessel ; Rudolf Haym, *Die Romantische Schule,* besorgt von O. Walzel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung ; Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik.* München, Rössl, 1922.

tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achille). Romanticul e foarte tînăr (13—14 ani femeia) sau foarte bătrîn.

Trei sînt profesiile clasicului : rege, păstor, vînător, sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstoreşte şi vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferinţa în romantism pentru profesiile următoare : proletar, călugăr, student, militar, puşcăriaş, marinar, nobil, doctor, savant, femeie uşoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

De altfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, aceea pastoral-regală, într-un regim raţional colectivist în sens antic, platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate şi placiditate a clasicului, consecinţă a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă şi o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională [1] ori „calmul spaniol" atît de speculat de romantici, acea linişte înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacţiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală şi sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanităţi, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaştere" genial, integral (într-asta Renaşterea nu e clasică şi nu reprezintă o reluare exactă a mentalităţii antice). Se poate vorbi de o „insaţiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horaţiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voinţa lui Attila, ştiinţa lui Dante, simţirea lui Mahomet, bogăţiile lui Cresus şi puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanţe, clasicul e un om ca toţi oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un *monstru* în toate : un monstru de frumuseţe sau de urîţenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriţă suavă

---

[1] Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino, Ermanno Loescher, 1911.

dintr-o „romance" de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos.)

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior".) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coşmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască ; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar şi pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț şi este inteligibil în actele lui ; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără „pundonor". Recunoşti eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori laşitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă" : mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ştearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă şi „spirituală", sau prin ură bestială.

— Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul", conversația („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau facționar, rebel în fruntea mişcărilor populare *(Împărat şi proletar).*

Continuînd discriminările, putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau, dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține unei anume nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă şi relativă). Îndeosebi, pînă acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este într-un cuvînt abstract, etniceşte, fără patrie şi rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.

Politiceşte, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un „condottiere" absurd şi sublim (Alexandru cel Mare şi Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon şi om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul aşadar nu aparţine „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este res-publica, în sens antic ; aceea a romantismului, statul naţional, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipseşte preocuparea de existenţă. Lucrul se explică prin convenţia vîrstei de aur şi a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viaţă.

Am vorbit de indiferenţa, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creştin faţă de impolent. Filozofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Şi clasicul şi romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanităţii după canon ; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aci pe muchea de cuţit ce desparte pe clasic de romantic. Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogarthian şi pictează cu dezgust, că face monştri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romántice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viaţa clasicului este inteligibilă, geometrică ; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viaţa clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viaţa înfăţişîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăieşte etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda), spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul priveşte universalul, romanticul accidentalul.

Experienţa clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare : cunoaşterea umanităţilor. Materia e puţină şi fundamentală, închisă în cărţi clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o faţă inerentă clasicismului. Prin universal se înţelege în acelaşi timp : fond de înţelepciune ; prin

accidental : fapt nou, „ştiinţă". Aşadar, experienţa romanticului e infinită şi incontestabilă.

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toţi sînt nişte istorici, în vreme ce clasicii sînt moralişti.

Din interesul pentru omul abstract, *exemplar*, clasicul cultivă portretul moral ; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Altfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică şi politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, îşi pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervenţă) faţă de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic şi inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual şi în acelaşi timp de gloată, în vreme ce clasicul are un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticeşte clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că şi romanticul visează frumuseţea, însă frumuseţea „stranie", insolită şi exotică. Încă din epoca barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiţie socială, socotită aceasta ca un fel de frumuseţe a colectivului.

În termeni astronomici am zice : clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aştepta pe Ulysse înfăşurat în mantie la miezul nopţii la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că şi romanticii au cîntat soarele, după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîşietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenţionale, meridionale ; aceea romantică e caraterizată prin furtuni,

ploaie, ceaţă, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure) sau regim torid.

Clasicul cunoaşte o unică geografie abstractă, elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmaţi de poezia scandinavă, nişte tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat ; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine ne varietur a vieţii. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii (acum se poate înţelege rostul teoretic al acestei constatări obşteşti). În clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei şi florei. În romantism natura copleşeşte pe om şi geologia e mai „naturală" decît în realitate, unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar şi arhitectura uriaşă, monstruoasă, crescînd ca o vegetaţie de piatră, e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanţînd propoziţii spuse, clasicul trăieşte în lumea „ideală", statică, mitologică ; romanticul în universul propriu, fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document) ; romanticul de nelinişte, vagabondaj şi exploraţie.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Şi ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar : clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla şi fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieţii.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parţiale, confirmabile istoriceşte.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propoziţiile capătă o evidenţă logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar uşor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluţionar.

Clasicul notează categoriile existenţei (anotimpuri, industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Fireşte, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic şi plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înţelesul că tinde la conservarea „formelor" (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri şi răsuceşte genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul însuşi ca şcoală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice ; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniştitor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligenţă, are „esprit" ; romanticul face jocuri de imagini, metafore, witz-uri jeanpauliene.

Formal, clasicul e convenţional pînă a măsura timpul cu „lustrii" şi cu „olimpiadele". Romanticul e independent şi prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele", „secolele", „eternităţile".

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate : romanţă, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile", examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Şi am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistenţă de forme clasice. Renaşterea

e neoclasică, cu mari turburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar ţările? Spania posedă educaţie clasică şi temperament romantic, în parte de origine gotică. Germania are suflet romantic şi aspiraţii clasice. Franţa are temperament clasic, oroare teoretică de romantism şi e profund calofilică („gustul" francez); totuşi e capabilă de a exprima şi romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanţ infernal, în generaţie spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilinţa.

China e clasică, „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienţei. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic, a devenit aşa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerţie, beatitudine asiată).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază şi romantici la miezul nopţii, sub lună sau în vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greşim forţînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că V. Hugo e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriţie, buna dentiţie, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlneşti la romantici veleităţi de „reguli", de „şcoală" şi o fidelitate faţă de teme şi genuri care e de esenţă clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilaţie între clasicism şi romantism, şi practic afli la un barochist note clasice şi romantice. Însă există distincţii structurale. De obicei barocul urmează maturităţii clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadenţă".

Artistul baroc, şi asta e esenţa, *renunţă* la „observaţia morală" a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul şi romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înţelepciunea, celălalt bogăţia vieţii. Barochistul e

tipul artistului de „atelier“ care face „artă pentru artă“, analizînd regulile şi perfecţionîndu-le, amplificîndu-le. Aşa se explică prezenţa persistentă a barocului tocmai la germani, naţie de tehnicieni, împinsă spre o minuţie meşteşugărească a detaliilor. Dürer însuşi, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuţios. Rufele sfinţilor sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lîngă hîrdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în faţa Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerşetor, atunci peticile şi găurile sînt distribuite cu o acurateţă desăvîrşită, mizeria devenind ea însăşi un regim al ordinii. Preferinţa germanicilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocaţie caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul şi norul.

Barochistul face paşi spre romantism, întrucît are o percepţie mai bogată şi o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism şi ampolozitate. Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e *gratuit*. În teorie. Căci şi barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic şi baroc, între baroc şi romantic. Astfel exploraţia artiştilor baroci spre experienţe rare (om de culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o mică turburare romantică.

Făcînd aplicaţii, vom înţelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentişti baroci au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură“. La noi spiritul „artist“ de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puţin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar fireşte în felurite proporţii.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiţii. Practic, arta pură, fără preocupări morale şi probleme, e un nonsens critic, şi criticul care osîndeşte didacticismul şi metafizicul e un intelectual de conformaţie „barocă“...

SENSUL CLASICISMULUI[1]

De multe ori s-au ridicat voci pentru o îndrumare clasicistă a literaturii noastre, iar în ultimii ani năzuința a fost exprimată din nou. Eu însumi, la Facultatea de Litere din Iași, făceam o încheiere de curs în acest sens, iar după aceea, cu totul independent de mine, s-au făcut și se fac profesii de credință clasică. Prin urmare ideea plutește în aer. Unii înțeleg totuși clasicizarea literaturii în alt spirit decît acela care rezultă din examinarea în plan strict estetic a fenomenelor literare. Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemîna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi de vedere adînc.

Notele proprii literaturii de tip clasic sînt de mult niște locuri comune, care cu toate acestea scapă atenției scriitorului. Comparînd literatura română cu celelalte literaturi consolidate, îndeosebi cu literatura franceză, vom căpăta o înțelegere mai ilustrată a lucrurilor.

[1] Lecție de deschidere ținută la Facultatea de Litere din București, la 16.I.1946.

Luînd ca punct de plecare proza şi mai în special romanul, vom observa că scriitorul român are o mistică excesivă a *evenimentului*. Un eveniment este ceea ce s-a întîmplat odată, ceea ce vrea să zică este fixat între un moment antecedent şi un moment consecutiv, însă nu în raport de necesitate ci de accidentalitate. Evenimentul e particularul pur, faptul ca dată, efemerul, istoricul. Romancierul român are spirit cronografic şi-şi închipuie că este real ceea ce se poate determina spaţial şi temporal. De aceea el arată tendinţa de a se ţine în curent cu faptele şi cu mişcările de opinie. Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înţelesul cel mai etimologic, şi eroii nu rareori sînt nişte modele aproape neelaborate, „redate", cum se zice cu un termen semidoct, cu nume uşor grimate. Prozatorul român are deci despre realitate o noţiune sinonimă cu contingenţa.

Mulţi vor obiecta că acest lucru nu e rău, fiindcă scriitorul trebuie să ţină un contact strîns cu viaţa imediată şi să ridice particularul la valoarea universalului, că aşadar punctul lui de plecare se cade să fie socialul. Însă nu tăgăduieşte nimeni că scriitorul ridică construcţiile lui abstrase de realitate de pe un punct al realităţii, după cum toţi vedem o lună aproximativ identică de pe felurite puncte longitudinale şi latitudinale ale emisferei. Scriitorul e un individ istoric nu metafizic, şi orice literatură îşi ia ca loc de plecare lumea fenomenelor. Şi în alte literaturi vom constata că scriitorul se hrăneşte din epoca lui, alegîndu-şi eroii din plină stradă. Ba chiar în literatura franceză, al cărei tip este eminamente clasic, cronisticul s-ar părea a fi modul obişnuit. Romanul francez din sec. XIX continuă memorialistica secolului XVIII. Cu toate astea, diferenţa de atitudine este radicală. Dacă nu se poate nega că universalul se naşte din particular, atunci vom spune că un clasic francez ia ca pretext sau ca mijloc de reprezentare istoricul spre a formula universalul, care îi este apriori cunoscut, în vreme ce scriitorul român încearcă a desprinde din observaţia momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte. Adevăratul clasic nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforţări inutile de a da semnificaţie evenimentului, el *exemplifică* doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment.

Orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaştere înseamnă reprezentare raţională a vieţii, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raţionalitatea cunoaşterii clasice nu vrea bineînţeles să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minţii, fiind şi plastice şi inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariţie cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

De altfel, filozoficeşte, cunoaşterea curat senzaţională, fără proces de intelecţiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenţei accidentului : Cine ar încerca — spune el — să descrie o bucată de hîrtie ar eşua, căci între timp hîrtia ar putrezi, iar el ar urma să vorbească despre ceea ce nu este. [1]

Concluzia este că orice adevărată cunoaştere se bizuie pe universalitate. Această constatare din cîmpul cunoaşterii sensibile se poate transporta şi în domeniul observaţiei literare. Cine cunoaşte absolut-unicul nu cunoaşte nimic. De altfel toată emoţia literară constă în recunoaşterea într-un obiect a propriei noastre fiinţe diversificate. Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputîndu-şi da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră şi spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit şi urmăresc contaminaţiile cu excesivă vigilenţă. Literatul face din cauza aceasta sforţări de singularizare în lirică şi de exotizare în proză. Nicăiri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistenţă ca la noi, tocmai fiindcă prin el ruşinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare şi nu făceau nici o sforţare de a descoperi noi poziţii lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanţii ; de la

Beatus ille qui procul negotiis

al lui Horaţiu, de pildă, sau de la davidianul

Beatus vir ille, qui non ambulat in consiliis improborum...

şi parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea

[1] *Phänomenologie des Geistes* (Leipzig, F. Meiner, 1937), p. 88.

ce nu exclude bineînţeles inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greşit cu intelectualismul şi cu banalitatea. Noi cerem „mesagii" noi.

Exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. Întîi de toate, e de observat că o literatură ne-clasică pune o importanţă covîrşitoare pe elementul „natură" şi devine precumpănitor descriptivă. Clasicismul e analitic. Romanul nostru este prea încadrat în peisaj şi acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui iraţională. România, care este o ţară mică, se revelă în proza noastră ca un continent vast şi sălbatic. Vom vedea foarte adesea că criticul e incert asupra conţinutului uman, moral, al unui roman, ale cărui coordonate nu le poate prinde, şi că recurge la extragerea de peisaje. N-am văzut critic care în fond să nu reducă romanul la cîteva detalii plastice, deci la cîteva elemente fenomenale. Dar cum şi natura în definitiv e mărginită şi clasificabilă, scriitorul român, esenţialmente romantic, recurge la trucuri dimensionale, la acel procedeu de a privi cu telescopul, direct sau întors, văzînd uriaş de mic sau nemărginit de mare. Adevărata descripţie clasică recurge la mijloace de diferenţiere calitativă, procedeul românesc, decadent romantic, este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime : imens, uriaş, grandios, cosmic, uluitor.

Descripţia în înfăţişarea omului constă în eludarea moralului şi zugrăvirea omului ca natură, de la caz la caz. Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient ; ea ne prezintă oameni travestiţi, costumaţi în ţărani preistorici, în fiinţe sustrase oricărei societăţi organizate. Ea lasă o impresie violentă de pitoresc şi este în fundament — nu toată, fireşte — o formă de lirism.

Întorcîndu-ne la ideea de cunoaştere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal şi ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforţare disproporţionată şi o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observaţia făcută. Un mare scriitor se naşte cu observaţia şi, poate e mai bine zis, moşteneşte această observaţie. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale

ale umanităţii. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic. Dar, fireşte, lumea particularului aduce foarte adesea aparenţe noi. Spiritul clasic suferă în faţa lor un sentiment de contradicţie, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea şi el se linişteşte, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionistice geometria morală şi dînd exactităţii o ondulaţie de evanescenţă.

Dispoziţia sufletească a clasicului faţă de evenimente este *indiferenţa*. Fireşte, nu-i vorba de a fugi de eveniment, de a-l dispreţui ; avem de-a face cu o deferentă indiferenţă, care nu se manifestă decît în mijlocul evenimentelor. Vrem a spune doar că un clasic nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele şi în momentul chiar cînd le trăieşte, le contemplă cu un ochi străin, cu un „calm" propriu clasicului.

Versurile lui Eminescu din *Glossa :*

> Vreme trece, vreme vine,
> Toate-s vechi şi nouă toate...

traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic şi Eminescu, prin eleatismul lui, se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism, patetic abstract. În tumultul fenomenelor romanticul minor e ameţit de particularităţi şi caută a le reţine descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiţie şi, în consecinţă, la caracterizare. El introduce faptul în categorii.

Cu greu scriitorul poate deveni clasic în mod spontan. El are nevoie de o educaţie şi aceasta se capătă într-o societate clasică. A existat în felurite momente o astfel de societate. Nota ei distinctivă este de a se izola în mijlocul celei mai furtunoase vieţi, însă ca între pereţi de sticlă. Clasicul e un academic care se plimbă cu cîţiva prieteni de conformaţia sa spirituală printre evenimente şi le contemplă cu „indiferenţa" de care am pomenit, căutînd a le raporta pe loc la universal. Clasicul e un sociabil (însă distant) cu oameni la fel de capabili a se abstrage şi forma lui de sociabilitate găseşte expresie în dialog. De la Platon încoace, toţi adevăraţii clasici au dialogat, demonstrînd prin asta că sufletul individual e o pură aparenţă, o irealitate şi că adevărul începe cu viaţa morală, adică cu socialul.

În paranteză, e locul a reţine că ne-clasicul (şi nici nu mai zicem romanticul, pentru că marele scriitor se revelă în ultima analiză un clasic) cultivă solilocul, expresie a individualului, a personalismului, a psihologiei cazuistice. Trebuie să distingem între personalitate şi personalism. O personalitate e o realizare vie, concretă şi clară a tipului, care dincoace de lumea fenomenală e o pură abstracţie ; personalismul e afirmarea incertului, neclasificabilului, a unicului.

Dialogul s-a înfăptuit în mediile clasice şi oral, în chipul conversaţiei. Literatura franceză îşi datorează conformaţia ei clasică în bună parte acestui fel de a contempla efemerul în lumina universalului, într-un grup edificat asupra a ceea ce e real în fenomenal. Cînd conversaţia nu putea fi realizată în salon, ea se transforma în corespondenţă. Înţeleg o corespondenţă care, pornind de la contingenţe, se ocupă în fond cu schimbul de idei generale. Felul acesta de obiectivare a dat lucruri atît de solide încît el a fost simulat şi în romane şi, încă în plină epocă romantică, scrisoarea devenise o manieră expozitivă.

Trebuie adăugat că şi prietenia e proprie mentalităţii clasice. Observăm acest fenomen că Molière, Racine, Boileau, Corneille, La Rochefoucauld, Lafontaine, La Bruyère, St. Evremont sînt prieteni. Îi întîlnim laolaltă în salonul celebrei Ninon de Lenclos, după un tablou de Monsiau [1]. Prietenia se întemeiază pe o stimă reciprocă, ieşită din sentimentul că toţi au aceeaşi edificare asupra lumii morale şi că concurenţa e o absurditate într-o lume literară în care fundamentul e locul comun, în înţelesul cel mai nobil al cuvîntului.

La începuturile literaturii noastre moderne s-a făcut vădită o mentalitate clasică, în ciuda amănuntelor. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri sînt prieteni şi au un unghi de vedere comun. Kogălniceanu a lăsat o corespondenţă din cele mai substanţiale, tonul de conversaţie clasică e tipic la Negruzzi, Alecsandri a întreţinut o corespondenţă în care ideile generale nu lipsesc, Ghica, precum ştim, a dat scrierilor lui forma epistolară. La „Junimea“ spiritul a fost continuat şi, în afara conversaţiei, Maiorescu incita în mod deosebit la co-

---

[1] Klemperer, Hatzfeld, Neubert, *Romanische Literaturen* (Wild.-park-Posdam, Athenaion, 1924), Tafel XIV.

respondenţă şi vedem că pînă şi Slavici face un schimb de scrisori.

În deceniile din urmă însă societatea de tip clasic este în dispariţie la noi. Reuniunea literară se înlocuieşte cu cenaclul, în care se manifestă o personalitate faţă de persoane de un contur şters. Convorbirea propriu-zisă, schimbul leal, politicos, de idei lipseşte. Personalitatea dă audienţe. Mese, saloane ori redacţii reunind ca în secolul trecut în Franţa scriitori de valoare masivă ca Sainte-Beuve, Renan, Th. Gautier, Flaubert, Ed. de Goncourt, Taine etc. sînt lucruri imposibile în stadiul literaturii noastre de azi, unde sînt scriitori mai în vîrstă care nu cunosc probabil personal nici un scriitor contemporan, rămînînd inaccesibili multelor generaţii care au urmat maturităţii lor. Fenomenul acesta nu este cazual. Sentimentul solitudinii tragice e împărtăşit de prea mulţi scriitori, care cred în valoarea destinului unic, în absolutul fenomenalităţii lor. Ei nu pot con-vorbi, ei pot spune despre ei şi, cînd întîmplarea îi aduce laolaltă, conversaţia e numai aparentă. Astfel în unele ospicii decente (Edgar Poe ne-a zugrăvit unul) pacienţii par absorbiţi într-o convorbire amabilă şi rumoarea lor produce o plăcută impresie socială. Dar apropiindu-te de fiecare, iei seama că fiecare vorbeşte singur. Salonul e o sumă de monologuri şi de visări.

Educaţia clasică s-a vădit în Revoluţia Franceză atît printre aristocraţi cît şi printre revoluţionari. Cei dintîi nu părură a fi surprinşi de revoluţie, căci ei discutară îndelung asupra eternului uman, în tot cazul nu fură în stare să se agite, să ia poze patetice. În închisori, în faţa ghilotinei, ei conversau, obişnuiţi a delibera. Asta a putut să pară uşurinţă. Cît despre revoluţionarii înşişi, surprinde la fel tăria lor în faţa morţii, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriţi cu lecturi clasice, edificaţi prin urmare asupra universalului, ei nu trăiau direct revoluţia pe care o făceau. Ei aveau o satisfacţie într-un fel livrescă de a repeta momente antice. Propriu-zis ei simţeau mai intens revoluţia, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal ci un tip dinainte cunoscut de proces social. Revoluţionarii, putem

spune, nu se exprimau cu vorbe proprii, ei plagiau texte latine.[1]

Dar cu asta atingem o altă latură a spiritului clasic. Tendinţa clasicului fiind de a formula propoziţii universale, expresia lui este obişnuit apoftegmatică. Aci nu adevărul trebuie inventat, ci propoziţia. Într-o infinitate de enunţări, una este mai justă, aceea care pare mai lapidară, mai impersonală. Principiul obiectiv al justeţei se aplică şi la procedee mai complexe, ca portret, caracterologie. Natural, impersonalitatea e o iluzie, sau în fine personalitatea se sublimează de orice moment confesional şi se resoarbe în obiect. Obiectivitatea este un moment foarte greu de atins. Omul curent este violent personal şi descriptiv şi arhitectul rău clădeşte pitoresc şi încărcat. Dimpotrivă, ce puţin are a inventa arhitectul templului doric ! Canonul nu-i lasă decît putinţa de a realiza un echilibru practic cu ajutorul unui ochi ager. Izbînzile sînt de domeniul inefabilului. Dintre artele plastice, arhitectura este cea mai aforistică.

Se observă la noi aplecarea de a face confuzie între clasicism şi Renaştere. Sînt lucruri deosebite şi mai ales în planuri felurite. Clasicismul e un mod de a construi trainic, Renaşterea o stare de spirit istorică, în care fireşte intră şi cultul clasicului. Însă entuziasmul nostru pentru Renaştere vine pe drum germanic, de la Goethe, şi ne înfundă pe calea tocmai pe care am pornit. Renaşterea, aşa cum o înţelegem noi, e un cult exagerat al persoanei geniale, luată ca scop în sine, ca intuiţie a divinităţii. Într-o Renaştere astfel interpretată, finirea operei în sine interesează mult mai puţin decît expresia personalităţii. Astfel un artist ca Leonardo da Vinci, care dibuie peste tot şi nu isprăveşte, devine obiect de cult. Artistul de Renaştere fuge de specializare şi dacă trebuie să admitem că mulţi din ei au dat opere durabile în mai multe cîmpuri ale creaţiei, imitarea totalităţii a dus în epoca modernă la diletantism şi la cultul eului infinit, manifestat în opere cu voinţă întrerupte. André Gide este, învederat, prin Goethe, un mic om de Renaştere, care afectează a căuta pretutindeni şi a renunţa, pentru ca printre interstiţiile operei să se vadă mai monumentală persoana sa.

---

[1] A. Thiers, *Histoire de la révolution française*, I—II. Bruxelles, Meline, Cans, 1845.

Clasicismul adevărat se recunoaşte prin tendinţa de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior. Clasicul produce o operă fără geniu, o operă aparent anonimă şi uneori cu adevărat anonimă, care trăieşte de la sine, ca un obiect natural. În literatura spaniolă, dominată de spiritul de renunţare monastic, sînt numeroase operele anonime remarcabile şi cităm doar vestitul *Lazarillo de Tormes*, care nu e mai puţin valoros, deşi nu e însoţit, ca cutare operă a lui Gide [1], de un „jurnal al lui Lazarillo de Tormes". Desgenializarea literaturii înseamnă totdeodată desgotizarea, regrecizarea ei. Cine a vorbit vreodată de geniul lui Homer? Homer e aproape un mit. Curent, vorbim de mînia lui Ahile. Chiar cu Dante se observă acest proces interesant că biografia scriitorului e suptă toată de alegorie, prefăcută în ficţiune. Dante a fost distrus ca om de *Divina Comedie* şi a face biografia lui separată de operă e o imposibilitate. Dreptate aveau femeile din Verona, care, văzîndu-i barba creaţă şi faţa negricioasă, crezură că e din cauza căldurii şi fumului din infern. [2] Interpretarea pe care o dă Lucian Blaga mitului Meşterului Manole e de esenţă clasică. Meşterul vrea să dărîme biserica, dar norodul îl dă la o parte. Mulţimea nu vrea să ştie de autor, ea nu recunoaşte decît opera.

Pe de altă parte, clasicul are în vedere individul şi respinge sociologia, omul în gloată. Bineînţeles, omul nu-i izolat, un solitar — căci atunci e un geniu în sensul cel mai poetic, geniu al solitudinii, al pădurii etc., un duh antropomorf — ci membru al unei societăţi, al unei pluralităţi. Numai raportat la alţii, omul e un individ moral. Însă unul între zece reprezintă doar o varietate. Clasicul defineşte genul şi *speţa* şi gîndeşte prin compararea continuă a acestor doi termeni. Unghiul lui de vedere e geometric.

Într-altă parte [3] am formulat distanţa elementară, stilistică, între clasicism şi romantism, sub antiteza între modul artistic asiat şi cel mediteranean. În arhitectură am zis că templul extrem-oriental aminteşte prea aproape geologia şi mineralogia şi seamănă fie cu o geodă, cu un grup uriaş de cvarţuri mărite, fie cu nişte piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate

---

[1] *Journal des Faux-monnayeurs*, 15-e éd. Paris, Gallimard, 1927.
[2] Bocaccio, *Vita di Dante*, Leipzig, Insel-Verlag.
[3] *Impresii asupra literaturii spaniole*. Buc., F.R., 1945.

de un lichid corosiv. Ele nu par în orice caz opere ale omulu Omul e înfăţişat monstruos sau cu jumătate de trup animală sau în fine mărunt, ca un simplu ornament, pe sub picioare d cai gigantici. Figura umană ca pură decoraţie se regăseşte î arta romanică şi gotică. Artistul, vrînd să sugereze ideea d generaţie şi lipsa de valoare a individului, îndeasă seriile d oameni pe timpanele portalelor de catedrală.

Procedeul acesta de a privi pe om în turmă e al lui Zola apoi al unanimiştilor, şi Rebreanu, în *Răscoala*, epopee a căre valoare e în afară de orice discuţie, nu distinge omul în mul ţime. Viziunea lui e sociologică. Dacă s-ar abuza de aceast metodă, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni, o art a iraţionalului, a ininteligibilului. Desigur, o astfel de art nu-i clasică, ea este ceea ce e panoul faţă de portret, o simpl decoraţie.

Există un clasicism al popoarelor, folcloric, constînd din tr-o desfiinţare totală a invenţiei personale. Toate adevărurile sînt din cele primite, controlate de generaţii, şi expresia lo e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenţionalism total care poate lua forme uşor groteşti. „Chinezeria", de pildă, este o formă îmbătrînită de clasicism, unde se recunosc îndată in teresul pentru viaţa morală, metoda apoftegmatică, înlătura rea radicală a genialităţii şi deci a spontaneităţii. China e Franţa Extremului-Orient. Literatura spaniolă foloseşte iarăş abundent elementul paremiologiei. Eroii din *Don Quijote*, Qui jote inclusiv, răstoarnă coşuri pline de proverbe, şi un poet cult ca marchizul de Santillana nu s-a dat înapoi (aşa se pare) să adune „refranes" dintre acelea pe care le spun babele la foc precum : „la pîine uscată, dinte ascuţit", „dacă patul e mic, aşează-te drept în mijloc", „găina e de la ţară, dar o mănîncă domnii din Sevilla", „dragoste de călugăriţă, foc de cîlţi". Fraţii lui întru clasicitate sînt în România Anton Pann, C. Negruzzi, Creangă. Gnomismul pur al lui C. Negruzzi, lipsit de orice invenţie personală, făcut din compilaţii de parimii, este de metodă clasică :

„Fine ! De vrei să trăieşti bine şi să aibi ticnă, să te sileşti a fi totdauna la mijloc de masă şi la colţ de ţeară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decît coada frunţii. Şezi strîmb şi gîndeşte drept. Nu băga mîna unde nu-ţi ferbe oala, nici căuta cai morţi să le iei potcoavele, căci pentru Behehe vei prăpădi şi pre Mihoho."

Impresia de burlesc vine aci din exagerarea obiectivităţii, din lipsa totală a persoanei reacţionînd cu sensibilitatea sa faţă de fenomenul vieţii.

Deşi universitatea nu poate interveni direct în cursul literaturii, ea poate modifica pe încetul minţile, întrucît toţi scriitorii viitori e de presupus că vor avea un contact cu învăţătura universitară.

Concluziile noastre se pot deci formula succint astfel :

1. Va trebui să moderăm lirismul şi să învăţăm a fi imperturbabili în toiul însuşi al evenimentelor, verificatori academici ai universalului.

2. E necesar să diminuăm, pe cît e legitim, subiectul şi să reducem prestigiul genialităţii, ca proiecţie a eului.

3. Literatura noastră face prea multă sociologie şi istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică şi spre umanitatea canonică.

Fiecare naţie de pe lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale.

Noi sîntem, geografic şi spiritual, mai aproape decît mulţi alţii de străvechea Eladă.

Post-scriptum. * În dorinţa de a da extensiune problemei am rugat pe tinerii mei prieteni literari şi colaboratori să accepte a juca cu mine o reprezentaţie de contradicţie, spre a incita la discuţie pe studenţi. Amicii m-au luat, literal, în serios şi m-au combătut cu o inocentă vehemenţă. Oricît iubesc independenţa de spirit a celor din jurul meu, de data asta am încercat o iritaţie intelectuală, care a produs mirare prin persistenţa ei. Dar acum prietenii mei cred că au priceput cauza. O luptă estetică se dă cu o unitate de comandament şi personalitatea nu e stînjenită dacă acceptă propoziţiile axiomatice. Este evident că prelegerea mea avea in
mele adevăratei definiţii a artei
mul“) faţă de ofensiva concep
„evenimente“. Lecţia fusese bi
cu grijă şi cu diplomaţie. Combă
demonstram cerebralitatea oric

* Adăugat ulterior de autor şi r
extrasului din revistă, aflat în arhiv

nale (după însuşi fenomenologul Hegel), vorbeam de observaţia cu care te naşti (şi Goethe susţinea acest lucru), de „indiferenţa", de „academismul" clasicului. Propunerea reîntoarcerii la „academism", într-o epocă de psihoză a reportajului conţinea un umor şi nu mi-a trecut prin minte, atunci, că cineva, din statul meu major, ar fi înţeles academismul în planul de gîndire obişnuit tehnic.

În tot cazul, m-aş fi putut sluji de obiecţiile inteligente şi profunde ale prietenilor mei spre a-mi reformula mai clar ideile, mi s-a părut însă că fructul nu era copt spre a fi cules. Un alt articol, apărut independent într-o revistă şcolară, mi-a atras atenţia că stăpînesc la noi unele prejudecăţi estetice, pentru eliminarea cărora se cere timp şi un sistem de combatere rece şi calculat.

O întrebare aparent foarte rezonabilă pe care şi-au pus-o amicii mei este dacă, avînd în vedere „spontaneitatea deplină" şi imprevizibilitatea cu care se produc operele de artă, e posibil să obţinem, prin precepte, capodopere clasice. De fapt eu n-am dat nici un precept, nici o regulă tehnică, ci am definit numai opera de artă ca esenţă revelată prin invenţie. Expresiile „va trebui", „e necesar" etc. sînt simple chipuri fatale de a vorbi, înţelesul normal fiind : „e de sperat că"... sau „vom avea literatură clasică atunci cînd"... Cu toate acestea eliminarea oricărui conduitism nu-i legitimă. Se poate interveni cu voinţa în cursul creaţiei ? Într-un înţeles larg, evident că da. Cu asta am deschis problema însăşi a criticii.

Ce este critica ? Un simplu diletantism inoperant, o temniţă în care se zbate criticul ? Fără presupunerea unui efect asupra cititorului, critica e un gen absurd. Căci fără putinţa de a ne educa simţul critic prin opere critice, n-am putea gusta nici măcar operele critice. Unul din tinerii mei prieteni a făcut deci o observare judicioasă. Educaţia clasică, prin critică, se-nţelege, formează „gustul". Dar creatorul e şi el pasibil, ca şi cititorul simplu, de modificarea viziunii sale prin critică. Ideea spontaneităţii pure e o erezie proprie civilizaţiei noastre în
...e domină prestigiul magicului. Este posibil, cum credea
...din preopinenţii mei, ca Molière, La Rochefoucauld etc.
... avut conştiinţa clasicităţii lor, scriind într-o „sponta-
...lină" ? Dar nota esenţială a clasicismului şi a marei
...l este apariţia conştiinţei artistice. La Bruyère

ştie că e clasic de vreme ce-şi alege ca model pe Theophrast şi-l traduce în prealabil. Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci au o „estetică“ personală, critica intră în opera lor ca un element al genialităţii. Nu poţi fi filozof fără a şti că eşti filozof, şi deci Kant ştie că e Kant. Chiar şi folclorul lasă să se zărească intervenţia fugară a spiritului critic individual, însă cu folclorul n-am intrat în marea artă. Cu cît un artist e mai colosal cu atît acuză un spirit critic constructiv mai solid, revelabil din chiar planul operelor sale : *Divina Comedie, Decameronul, Comedia umană, Legenda secolelor* etc. Singura distonaţie stă în aceea că spiritul critic al spectatorului e contemplativ, în vreme ce acela al creatorului e operativ. De aceea creatorii nici nu pot face opere „la rece“, pentru motivul că spiritul lor critic e o facultate plastică. Pînă acum nu s-a văzut operă mediocră conţinînd „la rece“ toate elementele capodoperei, minus un „je ne sais quoi“. Operele mediocre izbesc prin sărăcia lor esenţială.

Unul din preopinenţii mei se temea însă că fugind de originalitate să nu cădem în academism şi încă mai rău în poncif. Ceea ce e cu neputinţă şi în afara spiritului prelegerii mele. Cade în poncif cine adoptă reguli tehnice. Clasicismul nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalităţii, pe drumul cel mai scurt : al esenţei. Soarele, luna, poncife ? Atunci iubirea e poncif, moartea poncif, şi orice mişcare artistică un academism. Marele creator nu umblă inutil după poncife de epocă, decoraţii, ci cîntă fără pudoare luna, astrul fatal al nopţilor terestre. Prin faptul că acest moment esenţial este cîntat de un mare artist, opera devine originală. Căci orice estetică admite că originalitatea operei constă în particularitatea simbolizării universului.

De aci rezultă şi alt adevăr, presupus în prelegerea mea. Nu este pericol de academism şi manufactură pentru marele artist cu adevărat clasic. Preceptele noastre, dacă ar fi precepte, nu sînt utilizabile decît de marele creator, care le şi pricepe îndată ca fiind forme ale reflecţiunii sale plastice. Un mediocru poate consulta toate regulile şi nu va izbuti să facă operă trainică. Academismul e forma de decadenţă a epocilor postclasice, există însă academism romantic, academism simbolist.

Prin urmare cui vorbim noi ? Artistului de mare talent, care sub înrîurirea discriminaţiilor noastre poate să aibă o intuiţie subită a drumului de urmat. E greu de crezut că un Caragiale, citind estetică, ar fi devenit poncifial. Geniul este incurabil. Presupunînd că ideologia nu înrîureşte asupra indivizilor, ea formează totuşi un climat în care va avea să se dezvolte arta ulterioară. Cum noi am ajuns la un moment de verificare a forţelor creatoare, este învederat că problema pe care mi-am pus-o eu și nu-i străină nici altora e ea însăşi, cultural, un moment necesar în creşterea conştiinţei noastre artistice. Trebuie să ne perfecţionăm spontaneitatea cu o nouă economie a forţelor. Acest „trebuie" este însuşi un strigăt spontan al unor conştiinţe şi tot rostul prelegerii era de a semnala alte spirite din aceeaşi familie.

NATURALISM

— Vă rog să-mi explicaţi, tovarăşe profesor, ce se înţelege prin naturalism. Văd că chestiunea a fost iar adusă la ordinea zilei.

— Naturalism ! Dar e o idee curentă, ce vrei să mai adaug ? Dumneata nu ştii ce e naturalismul ?

— De ! Cînd cineva descrie natura prea deşănţat în ceea ce are ea mai odios, mai respingător şi mai patologic, cînd insistă asupra fiziologiei, arătînd aspecte ale vieţii animale pe care de obicei le ţinem secrete, se zice că avem de-a face cu metoda naturalistă.

— Cu alte cuvinte, după dumneata, naturalist este acela care înfăţişează urîtul din natură, cel care, în loc să cînte fluturele, cîntă broasca rîioasă, sau care vede în univers numai maidane cu scaieţi şi întoarce capul de la grădinile de trandafiri.

— Cam aşa ceva !

— Dar dumneata eşti, nu te supăra, prerafaelist curat, un idealist ultraeterat care pretinzi ca în literatură omenirea să păşească întocmai ca în pictura unui Botticelli, pe iarbă smălţată cu flori, ţinînd în mînă crini. Erezie capitală, stimabile !

— Păi eu de ce v-am întrebat pe dumneavoastră ? Ca să mă lămuriţi !

— Am să încerc. În anul 1884, stimabile, a apărut în *Convorbiri literare* un articol de Alexandru Gr. Şuţu, intitula *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre*. Ascultă aici : „Ce însemnează o artă materialistă şi esperimentală sau fiziologistă se pricepe de la sine : E o artă care jertfeşte forma materiei, desemnul colorului, simţirea sensaţiunii şi idealul firescului ; o artă care nu dă îndărăpt nici în faţa necuviinţii, nici a înjosirii, nici a grosolăniei celei mai neruşinate chiar, care vorbeşte în fine limba mulţimii, aflînd de sigur mai uşor de a da arta drept hrană instinctelor celor mai de rînd a mulţimii, decît de a ridica inteligenţa obştească pînă la înălţimea artei, ca şi cum arta întreagă ar consta numai cît dintr-o imitaţiune slugarnică". Prin urmare, vezi care e punctul de vedere al lui Şuţu. Realismul cultivă materialismul, literatura pentru vulg, sacrificînd arta. Însă adevărata literatură este „O petrecere delicată" — subînţelege pentru o elită — care are sensul Artei cu majusculă, noţiunea Idealului. Şuţu, mă rog, este idealist, duşman al materialismului şi cultivator al Artei în sine.

— Însă el vorbeşte de realism, nu de naturalism.

— Le confundă, ca şi Ferdinand Brunetière, pe care îl copiază, avînd mai ales înainte *Le roman réaliste en 1875*. Calul lui de bătaie este E. Zola. Pomeneşte de altfel de romanul experimental şi de cel patologic. Brunetière era clerical, atacînd naturalismul înţelegea să mineze materialismul ca concepţie filozofică în favoarea spiritualismului. Ceea ce nu e cazul cu articolul din *Convorbiri literare*. Ţin să-ţi spun că, lăsînd la o parte ţelurile îndepărtate, critica lui Brunetière împotriva naturalismului din *Le roman naturaliste* e plină de observaţii acute. Ceea ce spune despre „erudiţie", despre „reportaj" rămîne în picioare şi azi. Totuşi, acum, după depăşirea idealismului, cînd nu mai vorbim decît de realism ca estetică sănătoasă şi de idealism şi naturalism ca erori, este cazul de a da o definiţie mai limpede naturalismului.

— Vă ascult cu cea mai mare atenţie.

— Întîi lasă-mă să-ţi pun eu o întrebare : Ce este arta ?

— Arta e, fără îndoială, cunoaştere...

— O formă de cunoaştere concretă, cealaltă formă fiind ştiinţa, cunoaşterea prin raporturi necesare între fenomene. Ei bine, naturalismul a apărut atunci cînd scriitorul a crezut că

poate concura cu omul de ştiinţă, comunicînd în moduri mai mult sau mai puţin patetice adevăruri de ordin abstract, precum ar fi, să zicem, raportul între alcoolism şi anume manifestări morbide, originea infecţioasă a unor schimbări de caracter etc., etc. Din acel moment, un Charcot, de pildă, n-a mai avut linişte, romancierii cu condeiul în mînă au năvălit în spitale. În scurt, un aspect general al naturalismului este erudiţia în sine. Însă e clar că un adevărat creator nu e interesat decît de natura omului moral, capabil încă de luptă pentru binele omenirii. Răul ca termen dialectic nu este exclus. Orice individ, oricît de modeste ar fi mijloacele lui intelectuale, are o concepţie despre lume. Această concepţie, studiată concret laolaltă cu sentimentul şi cu voinţa, este obiectul artei. N-am prea văzut medic care să vrea să ştie de fiinţa morală a individului, şi dacă pacientul are febră, îi dă antipirice şi nimic mai mult, fără a întreba ce-a visat. Dacă acum vine un scriitor şi descrie aberaţiile onirice ale febrilului, sub cuvînt de a face lumină asupra subconştientului, te rog să mă crezi că acest lucru mă interesează prea puţin, sau de loc.

— Dar dacă în febră iau contur mai gros anume preocupări morale tipice individului în stare normală ?

— Atunci se schimbă povestea. Mulţi din eroii lui Dostoievski sînt alcoolici, fără ca scriitorul să fi fost, pe cîte ştiu, categorisit drept naturalist. Starea de ebrietate nu face decît să excite sentimentul de insuficienţă morală al eroului dostoievskian, sentiment pe care îl împărtăşim cu toţii, fiindcă oricare din noi năzuieşte către perfecţiune. În consecinţă, romancierii nu cercetează patologicul în sine, emulînd cu medicina, ci conştiinţa omului universal.

— Cu alte cuvinte, naturalistul se pierde în particular.

— Chiar aşa. Naturalistul e un reporter cu ideea fixă că strînge „material" interesant pentru omul de ştiinţă. În general, romanele naturaliste sînt documentare, şi invers, cînd constatăm prea multă documentare într-un roman în dauna sintezei, putem să calificăm acea scriere drept naturalistă.

— Nu pricep bine, fără exemple.

— Să luăm, bunăoară, un scriitor care crede că ne evocă viaţa muncitorilor din fabrici. Pentru noi, muncitorul este un om, înainte de toate, preocupat de probleme morale, de aceea, de pildă, dacă trebuie sau nu să se dedice operei de construcţie, dacă trebuie să urmărească folosul propriu sau acela al

clasei, dacă, să zicem, faptul de a se evidenţia cu orice chip în muncă nu-i de natură a descuraja pe tovarăşii săi mai inerţi temperamental. Noi avem soluţiile teoretice ale acestor probleme, dorim însă a vedea cum reacţionează practic oamenii muncii în diversitatea lor.

— Şi nu se întîmplă ca un om să n-aibă nici o preocupare morală ?

— Nu. Dacă, prin excepţie, ar exista astfel de indivizi, ei nu aparţin umanităţii. Două echipe s-au luat la întrecere într-o forjă. În preajma lor unul îi priveşte cu aviditate, altul lasă buza ironic. Unul e un entuziast, celălalt un spirit negativ. Amîndoi reprezintă o concepţie de viaţă şi pot fi termenii unui conflict.

— În ce ar consta naturalismul în cazul de faţă ?

— Ai răbdare. Închipuie-ţi, cum am zis, că scriitorul vrea să-mi reprezinte omul muncitor, sau, mai degrabă, omul în ipostaza de muncitor. Naturalistul, cînd intră în fabrică, uită că acolo sînt fiinţe morale, conştiinţe, şi se pierde în observaţii fizice. Spre exemplu, scrie aşa :

„Ilie Moraru măsura cu micrometrul pentru ghivent diametrul flancurilor.

— Tovarăşe — îi strigă Gheorghe Marinescu — unde ai pus calibrul cleşte pentru filet şi calibrele dorn-filetat ?

— Naiba ştie, le-am lăsat lîngă optimetru !

— Fir-ar să fie — se supără Gheorghe Marinescu, ştergîndu-şi sudorile şi scuipînd de la distanţă — şi am pierdut şi limbul gradat. E mare zăpăceală aci. Ieri rătăcii şublerul.

Soarele trimetea raze glorioase prin geamurile atelierului, iluminînd o mandrină."

— Cum se face că naturaliştii zugrăvesc cu predilecţie ceea ce este odios ?

— Pentru că prin spiritul lor de minuţie erudită se opresc asupra detaliilor. Un beţiv spintecă o femeie adormită. Scriitorul realist nu insistă asupra aspectului fizic, naturalistul se înverşunează. El scrie aşa : „Cuţitul alunecă, fulger metalic, trăgînd un diametru pe pîntecele oval. Întîi se desprinse cîteva boabe de rubin, apoi un izvoraş de sînge începu să gîlgîie curgînd peste părul abundent dintre coapse. În despicătura abdomenului intestinele se văzură învălătucite. Apoi femeia,

dezmeticită, se ridică. Atunci toate măruntaiele i se revărsară de-a lungul picioarelor."

— Grozăvie, tovarăşe profesor. Vă implor, de-ajuns. Un lucru aş vrea totuşi să vă mai întreb. Oare un E. Zola, arătînd ororile alcoolismului, nu urmărea de fapt să vindece societatea de această plagă ?

— Ba da. Mulţi naturalişti cred că descriind crud urîtul moral fac operă salutară. Însă tabloul naturalist al vieţii deşteaptă în suflet tristeţe şi apatie. Şi deci scriitorul, care, orice ar zice unul şi altul, face operă educativă, e îndatorat să dovedească prin eroi pozitivi, sau prin reacţiuni de rezistenţă la rău, că omul poate învinge abjecţia. Omul care a capitulat cu desăvîrşire e o fiinţă bolnavă şi nu prezintă interes decît pentru clinicieni.

— Cum văd eu, scriitorul realist se ocupă cu conştiinţele luptătoare.

— Categoric.

IDEALISM, SUPRAREALISM

— Tovarăşe profesor, mi-aţi vorbit destul despre naturalism, am sentimentul că m-am lămurit.

— Şi încă sînt multe de spus, chestiunea nu e aşa de simplă.

— Cînd se aduce vorba de realism, se pomeneşte şi de idealism, ca de o concepţie artistică greşită. Vă rog să-mi explicaţi ce este idealismul.

— Idealismul, stimabile, este, pe scurt, concepţia după care artistul nu copiază natura ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos. În loc să oglindească, el corectează realul, devine demiurg. Junimiştii, îndeobşte, cultivau acest platonism, şi Th. Şerbănescu într-o poezie, în cinstea lui Titu Maiorescu, zicea aşa :

Frumosul nu moare, — căci e adevărul,
Şi e armonia ; — frumosu-i divin,
Căci locul de unde purcede e Cerul :
Minunea imensă, frumosul deplin.

— Dacă frumosul este în cer, înseamnă că idealiştii întorc spatele naturii.

— Nu tocmai. Idealismul e un realism degenerat, care pretinde a elimina din natură urîtul, ca să nu ne tulbure „plăcerea estetică". Însă dumneata îţi dai seama bine că o artă în-

emeiată pe plăcere pură, adică pe hedonism, ar fi esențial-nente anostă. Arta e cunoaştere...

— ...Şi, cum zice Bielinski, „recreează şi ca o oglindă con-vexă reflectă" natura.

— Exact. Nu uita că adaugă : Arta e „o judecată, o ana-liză a societății ; deci : critică".

— Nu cădem oare în idealism ? Cine critică înseamnă că nu e mulțumit cu natura (fizică, morală) și doreşte o înfrumu-sețare a ei.

— Fără îndoială. Însă nu are apriori o idee a „frumosului deplin". Frumosul realist constă în mergerea către frumosul întrevăzut în contradicțiile istorice ale naturii. Arta e tensiune, nu contemplație. Deci teoria armoniei e falsă şi prin urmare și fobia de urît, în măsura în care acesta este oglindit ca un germen al dialecticii. Căci există şi esteți puri ai urîtului, căutători ai teratologicului, ai demonicului, ai fantasticului odios.

— Deci trebuie să ne ferim şi de fantastic, de tot ce defor-mează natura.

— Ba nu, nu cu orice chip. Realism înseamnă adeseori şarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realis-mul dotat cu invenție pune în mişcare fantazia, uzează de me-taforă şi mit, exagerează la nevoie, spre a face ca particula-rul să inculce tipicul, adică ideea. Şi fiindcă în realismul ade-vărat ideea este esențialul şi artistul progresist are a prezenta astfel lucrurile, încît să anticipeze în ficțiune ceea ce va realiza dialectica naturii, într-asta constînd calitatea sa de luptător revoluționar, el capătă îngăduința să şi viseze. „Trebuie să visăm", zice Lenin, iar Pisarev explică : „Visul meu poate să întreacă mersul firesc al evenimentelor... Dezacordul dintre vis şi realitate nu aduce nici o pagubă dacă persoana care vi-sează crede cu adevărat în visul său, dacă adînceşte viața cu atenție, dacă compară observațiile cu castelele sale din Spania etc. ..."

— Vreți să spuneți că a contempla frumosul static, pre-supus etern, e o eroare, dar a visa frumosul din lumea feno-menală de mîine e legitim.

— M-ai înțeles prea bine.

— Totuşi, vă rog să-mi dați un exemplu.

— De pildă, centaurul. E o idee, avîndu-şi punctul de vedere în realitate, deci nu o idee metafizică, şi exprimînd o

reflecţie asupra realităţii. Imaginea călăreţului a pus în veder cît de armonioasă este colaborarea dintre om şi animal. De ac s-a născut neapărat gîndul că trecerea de la o speţă la alta n e prăpăstioasă. Este întîia exprimare timidă a evoluţionismulu Alteori aparentul himerism e un metod aspru de critică social un puternic instrument ideologic. Aşa e cazul cu Goya. Lume sovietică a dat mare importanţă acestui artist şi îndeosebi gra vurilor şi acvafortelor, publicînd numeroase monografii, ar ticole şi albume. (A. Sidorov, 1936 ; Brodskii, 1937 şi 1939 E. Lisenkov, 1937). Accentul cade pe *Desastres* şi *Caprichos* Profanul poate nimeri imagini scandaloase, cvasi-dadaiste Două personaje de o tumefacţie hidoasă, cu guri căscate ochi lipiţi şi, în loc de urechi, cu imense lacăte, sînt hrănit cu lingura de un individ legat la ochi şi cu urechi de măgar J. M. Levina, autoarea în 1945 a unei mici monografii *Goya* editată de direcţia Ermitajului, recunoaşte că avem de-a fac cu „monştri desfiguraţi".

— Şi ce reprezintă imaginea ?

— Pe *Leneşi*, în societatea feudală. Avem în faţa noastr nişte indivizi care nu muncesc, fiind hrăniţi de alţii, şi car au organele auzului şi vederii închise la realităţile vieţii şi l suferinţele ei, nişte „n-aude, n-a vede". E o acvaforte şi ma absurdă în *Desastres de la guerra*. Iată cum o descrie Levina „O fiinţă respingătoare îşi scrie legile, cu faţă de monah, c aripi de liliac, cu gheare de fier la labele aşezate pe globu pămîntesc. În dosul lui stau mulţimile plîngînd. Ideea lui Goy este clară : este Inchiziţia rediviva, este reacţiunea dictîn du-şi legile."

— Orice-aţi zice, e îngrozitor. Este asta artă ?

— O eroare formalistă e aceea de a identifica opera d creaţie aproape exclusiv cu calitatea plastică, în sensul unu realism de senzaţie fără oglindire convexă, cerînd artistulu formule liniştitoare şi repudiind ca stranii şi maladive produc ţiile polemice. Iată, de pildă, Paciurea în una din compoziţiil sale înrudită cu *Himerele*, anume *Zeul războiului*, pe car unii l-au găsit de prost-gust, cu păru-i în dezordine. Este cla că Paciurea răspunde cu o altă concepţie războiului din mi tologia clasică. Acolo Marte e un bărbat frumos, dispoziţia d luptă după cei vechi fiind o însuşire virilă prin excelenţă împerecheată cu forţa erotică, motiv pentru care Venus tră ieşte în adulter cu Marte, care e un „miles gloriosus", iubi

femei. Concepţia războiului sănătos a dominat pînă la
egel şi Nietzsche. Iar în plastică e un canon academic. Numai
allot şi Goya au început să surpe acest „optimism". Paciu-
a tratează războiul cu caractere feminine, insinuîndu-i laşi-
tea, impulsivitatea de ovalin histeric. Războiul are plete
ngi, o faţă lividă, frunte crispată, ochi cruzi, gura între-
schisă a unei Gorgone, e o Furie, într-un cuvînt. Pe cap
oartă în loc de coif cizelat un fel de ţeastă cu ochi de buf-
ţă. Înţelegi „ideea". Războiul e nocturn şi dement.
— Am văzut nişte picturi suprarealiste într-un volum, *Le
rréalisme et la peinture* de André Breton (New-York, 1945).
duc puţin a Goya şi a Paciurea. Vă plac ?
— E cu totul altceva, onorabile. Suprarealiştii nu cultivă
nomenologia poetică, aceea din cîmpul cunoaşterii raţiona-
ate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidităţii, la copii,
paranoici, la oamenii visînd. Tablourile sînt nişte pure
se absurde, ca acelea ale „naivului" autodidact şi ex-
meş Rousseau, idolul suprarealiştilor. Vechea teorie schil-
riană a ingenuităţii e refăcută pe alte date. Rezultatul este
reprezentaţie terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar
otărît cheltuită în gol, de forme incerte şi instabile ca în vis,
ecum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligmann şi Wolf-
ang Paalen, amintind puţin pe Goya şi pe contemporanul
u, elveţianul Heinrich Füssli, din vestitul *Coşmar*. Din punc-
l de vedere al realismului socialist, critica e simplă. Arta
ind ideologie, oglindire în zonă superioară, cu conlucrarea
ntaziei, fantasticul absolut, iraţionalul se resping. În feno-
enalismul oniric fără concepte lipseşte tocmai generalul pe
re îl reclamau Marx şi Lenin şi de altfel orice om cu gîn-
irea solidă.
— Permiteţi-mi să vă pun o întrebare, foarte gravă pentru
ine, de aceea vă rog să-mi răspundeţi serios şi după matură
flecţie. Dacă eu studiez bine toate principiile artei realiste
elimin sever toate greşelile asupra cărora mi-aţi atras atenţia,
ot să fac o operă de valoare ?
— De, stimabile, ce să zic ? Poţi. Desigur... dacă ai talent.

CE ESTE REALISMUL ?

— Tovarăşe profesor, ce este realismul ?

La o întrebare aşa de gravă, mi-am pus pumnul peste gu ca *Le penseur* de Rodin şi încruntîndu-mă granitic a răspuns :

— Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta concordanţă cu realul. Prin urmare, onorabile, s-ar cădea definim noţiunea de „real", ceea ce, vei încuviinţa şi dumnea nu se poate face cît ai bate din palme. Deci s-o luăm uşu şi să începem cu o artă care pare omului neavizat foarte pu realistă. Arhitectura, căci de ea e vorba, foloseşte corpuri g metrice, paralelipipede, piramide, conuri, calote, cilindri e Există în natură asemenea corpuri ? Îţi voi răspunde că exi *accidental* sau în stare imperfectă. Cristalele au forme geon trice, însă adesea ratate sau împerecheate monstruos cu a figuri. Soarele şi luna sînt sferice. Şi în definitiv, chiar da n-ar exista ca accidente, devin reale din moment ce le bricăm. Mult din ceea ce ni se arată la prima vedere ca n tural în priveliştea terestră este fabricat de om. Realul se id tifică, în cîmpul foarte general al artelor, cu posibilul.

— Dar asta înseamnă că elucubraţiile abstracţioni sînt artă.

— Nu înseamnă, fiindcă lumea lor nu e posibilă. E bi stimabile, să nu mă întrerupi şi să nu mă deplasezi de pe zonă de demonstraţii în alta. Voi adăuga că posibilul în a

ı trebuie confundat cu ceea ce se întîmplă să existe, empiric ırbind. Au existat în alte ere animale îngrozitoare, absurde, ır nici un sculptor cu ochi elin nu le va copia. Sfera este ·eală“, fiindcă dă satisfacţie spiritului de geometrie propriu nului, calculele la care poate fi supusă fiind de o exactitate ıre produce entuziasm. Acest accident din natură este aşa de ·zonabil încît posibilitatea de a sfericiza natura fizică şi prin ·tensiune chiar cea morală se înscrie printre idealurile noastre. ·ntru că, să fim înţeleşi, nu există artă adevărată şi deci rea- ;m fără idee, fără încercarea de a corecta natura după mo- ·lul accidentelor celor mai rezonabile din ea.

Să trecem acum la muzică. Ce poate să însemne aci rea- ;mul ? Muzica este, ca şi arhitectura, o artă prin care, cu ·ocedee fizice foarte exacte, verificabile la capitolul acustică fizicii generale, producem o vastă serie de emoţii inteligi- ile, reductibile la o idee. Realismul constă aci, mai întîi de ıate, în faptul că în cercul umanităţii aceste construcţii sînt ›sibile. Dar în natura din afara umanităţii (fizică, zoologică) ı întîlnim astfel de emisiuni sistematice, ci numai zgomote ai mult ori mai puţin agreabile (susurul apelor, foşnetul frun- ·lor, tunetul cascadelor, ciripitul păsărilor). Toate aceste zgo- ıote, nefiind reductibile la o idee înaltă, se înscriu la sectorul atură, nicidecum la acela al realului. Şi oamenii sub imperiul moţiilor emit sunete naturale (ţipete, intonaţii, gemete), care acestea sînt iraţionale. Un compozitor, spre a exprima o idee ccesibilă umanităţii, stă foarte pozitiv în zona emoţiilor in- ·ligibile, construite pe sistemul acustic, controlabil matema- ceşte. Totuşi nu fără a se lăsa furat cu secretă prudenţă de alurile naturii (ale zgomotelor şi ale exclamaţiilor). Structura ămîne mereu ideologică. Nu-mi vorbi de onomatopee în mu- ică, de cîntecul cucului şi nu-mi da ca exemplu pe însuşi ·eethoven pentru astfel de puerile imitaţii. În treacăt fie zis, întecul păsărilor formează un mic sistem, măcar nuclear. Dar n mare compozitor face aluzie la natură nu spre a o copia. ·luzia rămîne un moment exterior compoziţiei, la care muzi- ianul ia atitudine muzicală. În scurt, stimabile, realismul în ıuzică respinge naturalismul, însă nu interzice o savantă ex- lamaţie a naturii umane, adică ceea ce numim inefabil, în imitele unei raţionalităţi globale.

— Daţi-mi voie să vă întreb : arta orientală sau cea m dievală, care înfăţişează pe oameni ca pe nişte monştri, es realistă ?

— Nu îndrăznesc a spune nici da, nici nu, şi mi-e tean de confuzii. Medievalii nu respectau pe om şi vedeau via ca o vale a plîngerii. Frumuseţea corporală era considera drept o amăgire diabolică. Sculptorul trata decorativ, ca simp auxiliar al arhitectului, condiţia generală, după el sinistră, omenirii, iar în operaţia asta, ţinînd seamă de momentul ist ric, avea o idee, aşa cum monştrii sculpturii asiatice, care r voltă anatomic pe unii, nu sînt decît nişte simboluri, niş enorme hieroglife. Nici arta aceasta ermetică nu e naturalist ideea totuşi se pierde în metafizic, devenind incomunicabi profanului, tulburătoare şi necombatantă. Cine contemplă o st tuie greacă din epoca clasică aspiră să devină mai frumos co poral, nimănui nu i-a trecut însă prin suflet idealul de a c păta un număr monstruos de braţe, asemenea reprezentăril simbolice ale ideii de caritate din arta veche orientală.

Noi ştim ce este realismul socialist. A nega însă denominaţ generală de „realism" oriunde avem de-a face cu arta ad vărată, ridicată pe idee, pe concepţia omului ca raţionalizat al naturii şi ca interpret înalt al universului, ar fi fără sen Totul e să nu abuzăm de cuvînt. Ce rost ar avea aplicarea lı la caligrafie sau la arta grădinilor decorative ? O grădină ar drept scop să producă în cetăţean un sentiment suav şi ton de calm, fiind şi ea un procedeu caligrafic, precum este şi ba letul. Un balet prea anecdotic calcă regulile artei respectiv devenind dizgraţios. A raţionaliza şi stiliza mişcările corporal făcîndu-ne să uităm că sîntem strănepoţi ai maimuţei, asta suprema graţie, indicînd numeroasele salturi ale naturii. No ţiunea de realism îşi găseşte aplicarea cea mai potrivită î artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creaţie d viaţă morală, ca în literatură.

— Mă rog, romantismul unde intră ?

— Onorabile, prea multe idei deodată produc indigesti cerebrală.

NOTAŢII DE LECTOR

Răsfoiam, spre a mă distra, o carte de P. Hachet-Souplet, director al Institutului de psihologie zoologică", *Les sociétés l'animaux* (Paris, Lemerre, 1928), care, între altele, vorbeşte, ineînţeles, şi de castori. Aceştia îşi construiesc colonia lor la dăpostul unui dig, ridicat tot de ei. Zece sau doisprezece astori se aşează în jurul unui copac şi încep să roadă baza lui, înă ce copacul cade jos. Unii pomi au pînă la douăzeci-trei-eci metri înălţime şi un diametru depăşind un metru. Şase înă la zece copaci sînt răsturnaţi astfel, unul peste altul, de-a urmezişul apei, apoi spaţiile goale sînt umplute cu crengi, ămol şi alte materiale.

Ce meşteşug, mi-am zis şi eu, ce artă în definitiv, de resortul ngineriei şi arhitecturii totdeodată ! Dar mi-am adus aminte că lespre castor vorbeşte şi Karl Marx undeva. Omul, zice el, relucrează natura anorganică, creînd o lume de obiecte. Însă sta face şi animalul „zwar produziert auch das Tier". Albinele, astorii, furnicile îşi fac sălaşuri. Da. Dar animalele produc einseitig", unilateral, mai bine zis pragmatic, în timp ce omul roduce „universell". Marx nu intră în amănunte, dar sensul acesta : animalul făptuieşte sub durata nevoilor speţei, fără avea conştiinţa puterii lui de a modifica natura. El n-a ajuns „idee". Deşi cuceririle noastre asupra naturii sînt în folosul peţei noastre, ele nu se fac sub imperiul necesităţii imediate, ci lecurg din concepţia noastră despre lume în general, şi, mai

exact vorbind, din ştiinţă, adică dintr-un sistem de adevăru generale. Cîtă vreme vor exista castori, ei vor roade copacii şi vor răsturna în apă, fiind într-o eternă defensivă, fără a cre în existenţa lor nimic nou, dedus din legile universului, desco perite şi aplicate. „Animalul formează numai după măsura nevoia speciei căreia îi aparţine, în vreme ce omul ştie s producă după măsura fiecărei speţe şi să se adapteze peste to măsurii respective."

Dar K. Marx spune un lucru şi mai interesant şi chiar în drăzneţ, pentru cine s-a obişnuit să-l interpreteze plat: „De Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schön heit..." Omul formează şi după legile frumuseţii. Un fazan comentez eu, o floare de nalbă pot să fie frumoase, dar nu sîn creaţii universale după legile frumosului. Unul face parad masculină, alta atrage albinele. Frumuseţea artistică e produ al omului şi cuprinde o idee, fiind propriu omului, în urm cerebralizării lui, să continue opera naturii. Putem foarte bin afirma, în numele lui K. Marx, că arta e „autonomă", ceea ce n are nimic de-a face cu aşa-zisa puritate a artei şi segregare ei de viaţă. Arta e un mod de viaţă reflectînd realitatea su speţa universalului, dar e artă, adică altceva decît produsul f ziceşte util. Horaţiana dozare a utilului cu dulcele contrazic şi legile esteticii şi ale marxismului. Ştiinţa se aşează în slujb vieţii, însă ca ştiinţă, ca sistem de cercetare prin propoziţ legale. Dacă ea renunţă la caracterul ei teoretic, încetează de mai fi ştiinţă şi se preface într-o empirie. E foarte puţin pro babil că vom găsi remediul unei boale încercînd la întîmplar fel de fel de leacuri. Numai cercetarea etiologică sistematic experienţa şi generalizarea ne duc repede la rezultate practic Tot astfel, eficienţa socială a artei provine nu din ornamen tarea discursului prozaic, ci din crearea unui rod nou în un vers, după legile frumosului, care hrăneşte mult mai adîn spiritul.

Desigur că arta e un produs istoric, demarcînd era animal de cea umană. Ea îşi are punctul de plecare în munca ma nuală. Nu-i cu totul de exclus, mental, evoluţia castorului pîn la stadiul unei fiinţe cerebrale, lucrînd pe baza ideilor. Atun munca ar înceta de a fi exclusiv de speţă, ar apărea casto mai dotaţi şi unii ar lucra şi pentru alte speţe ca ingineri c

diguri. Engels a completat ideea naşterii artei din munca empirică. Pînă ce, zice el, primul silex a fost prefăcut de mîna omenească în cuţit, au curs noianuri de ani. Dar pasul hotărîtor fusese făcut: „Die Hand war frei geworden", mîna a devenit liberă. Mîna este acum nu numai organul muncii, ea este produsul omului, o unealtă superioară care a făcut cu putinţă tablourile lui Raffael, statuile lui Thorwaldsen şi muzica lui Paganini. Toate acestea duc la concluzia că arta îşi are condiţiile ei proprii, fiind un mod superior de gîndire şi acţiune prin creaţia de obiecte specifice.

Atent numai la creaţie, fără a ignora pe creator ca agent, Marx are oroare de exhibiţia eului, de frivolitate, de romantism. Citi cu plăcere cartea-diatribă a lui Sainte-Beuve *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* declarînd antipatia lui pentru Chateaubriand, întrupare a vanităţii franceze drapate în veşminte romantice, a falsei adîncimi, a teatralismului, a verbalismului multicolor („word painting") etc. Marx avea dreptate în multe privinţe. Chateaubriand este nu numai ca om, dar şi ca scriitor, în opere ca *Mémoires d'outre tombe,* de o infatuare insuportabilă. Nu mai puţin, Chateaubriand era un artist grandios. Rămîne un adevăr că arta, fiind un universal, trebuie să se despartă ombilical de artist, şi că invaziunea acestuia în operă este regretabilă. Clinic, boala e caracteristică omului creator (nu s-a văzut castor îngîmfat de opera lui). Cînd apare „geniul", adică conştiinţa puterii, se iveşte şi tumefacţia eului.

În schimb, K. Marx admira pe Balzac, pentru aplicarea la obiect, pentru intuiţiile de ordin social şi economic pe care le afla la el, şi-l citează în *Capitalul.* Într-o scrisoare către Engels făcea următorul extras din *Le curé de village:* „Si le produit industriel n'était pas le double en valeur de son prix de revient en argent, le commerce n'existerait pas". Şi întreba: „Qu'en dis-tu?", cu gîndul, probabil, că Balzac definise plusvaloarea.

K. Marx ştia pe de rost pasaje din *Divina Commedia* şi le declama cu plăcere. În precuvîntarea la ediţia italiană a *Manifestului comunist,* Engels declara pe Dante figură colosală între încheierea evului mediu feudal şi începutul erei capitaliste moderne. De fapt, prin mentalitate, Dante e nu se poate

mai medieval, contestînd naturii orice drept. Însă Marx nu lu
în seamă filozofia dantescă, ci considera opera ca univers. Ia
Divina Commedia era, hotărît, o „comédie humaine“ cu o cla
sificare nemiloasă a oamenilor pe categorii sociale, de la pap
pînă la călugăr, şi de la împărat pînă la soldat.

Marx distingea între a shakespeariza în tragedie şi a schille
riza. „Das Schillern“ i se părea un fel gol de a suna în trîm
biţele actualităţii.

DESPRE PATHOS

Concepţia pe care o îmbrăţişa Titu Maiorescu, şi potrivit căreia marile dureri sînt prielnice creaţiei, nu este adevărată. Trăsnetul sparge stînca, izvorul subţire o lustruieşte. Nici durerea şi nici veselia panică nu ajută ivirii operei de artă, cel puţin în momentul paroxistic. Tot ce e patologic produce ori stupoare, ori nervozitate, şi spiritul pierde gustul marilor ficţiuni semnificative. Regimul veritabil al artei este bucuria, acea încordare senină a sufletului, în care viaţa, cu contrarietăţile ei, apare plină de sens şi vrednică de trăit. Numai o durere învinsă, fără a fi negată fenomenologic, o durere transformată în victorie asupra naturii noastre nervoase, transportată din domeniul subiectiv al nevralgiei în idee universală, poate fi germen de poezie. Ar fi greşit ca unii să înţeleagă de aci că e mai apt de poezie, şi îndeobşte de artă, omul cu pasiunile mediocre.

Sufletul mediocru aude zgomotele banale ale zilei, trăieşte fără să simtă vibraţiile majore ale universului. Inima artistului trebuie să fie puternică, să suporte în viaţă o sută douăzeci de pulsaţii pe minut, dar opera de artă nu ia naştere decît cînd cordul s-a potolit şi bate în ritm normal. Acest nou regim moral după o dezordine sterilă este pathosul. Unii oameni uită total comoţiile prin care au trecut, la ei rănile vieţii iau aspect clinic, ducînd la „vindecarea completă". Nici o cultură n-ar fi posibilă în asemenea condiţii. Goethe, Leopardi, Puşkin n-ar fi

existat. A uita fără a uita, a trece de la paroxism la pathos, de la agitaţie la contemplaţie şi de la spasm la idee, acesta e drumul artei. De fapt, aci am atins chiar problema generalizării, implicată în noţiunea de realism. Omul mediocru este egoist pînă şi în durere, o trăieşte pentru el însuşi, îi dă sensul inferior al unei catastrofe personale ; marele artist, dimpotrivă, se obiectivează, vede în experienţa sa o simplă mişcare spirală a umanităţii în drumul ei ascensiv. Filozofia pesimistă, care inferă de la o nevroză individuală la durerea universală, este sofistică, şi poezia alimentată de lamente sună strident. Cînd te supără un fir de nisip în încălţăminte, nu-ţi închipui că toată omenirea s-a oprit din drumul ei glorios.

Adevăratul poet ştie să scoată din ceea ce a trăit el ceea ce e al tuturor şi mai ales să dea experienţelor lui sfera largă a vieţii semenilor săi, ştie a trăi în numele contemporanilor şi prin ei al omului universal. Toată această învălmăşeală de oameni tineri, sub soarele de mai, vibrează de voioşie. Întreabă-te de ce, încearcă să trăieşti pe dinăuntru exuberanţa lor. Ei nu sînt mediocri, ingenuitatea emoţiilor masei cere un artist nu atît de rafinat cît profund, cu nervii vibratili dar tari. Un poet mare e în esenţă o fiinţă sănătoasă.

Prea mult pathos fără senzaţii duce la un sentiment de factice. Senzaţia e viaţa imediată. Un om adevărat, mai ales un poet, se cade să fie inocent, să descopere mereu universul cu cîntecele şi parfumurile lui. Un om care nu uită nimic se sinucide, nu mai aşteaptă nimic de la viaţă, formulează stereotipul în ţinută statuară. Dar o poezie exclusiv senzaţională se demodează ca mătasea imprimată. Arta, fiind iniţial temporală, e indemodabilă.

Tinerii au în general o invenţie mai spontană, bătrînii se fixează şi se repetă, creierul lor devine un sigiliu. Şi cu toate astea, poeţii bătrîni s-au dovedit de multe ori mai plini de suavitate şi de o inepuizabilă fantazie. Asta vine de acolo că, repetîndu-se, cu sau fără ştiinţă, nemaifăcînd sforţări să descopere idei noi, ei lucrează în variantă, copiind la infinit acelaşi obiect în calcar, granit, fildeş, cîntîndu-l cu arcuşul sau pe claviatură, tratîndu-l a fresco sau în ulei. Ca să daţi de izvor nu e nevoie să săpaţi o sută de gropi, ci să scobiţi pămîntul într-un singur loc, cît mai adînc.

Cu toate astea, pentru poetul bătrîn şi în definitiv pentru oricare altul, ajuns la siguranţa mijloacelor, e folositoare smul-

gerea din reflexele artistice obişnuite, prin (figurat vorbind) deplasare. Cel care a stat la marginea oceanului să urce munţii, intimistul să caute aerul de cîmp. Resping prejudecata specializării ; un adevărat artist are o înţelegere totală a omului. Recomandarea făcută scriitorilor şi artiştilor de a se răspîndi pe şantierele de muncă socialistă o socotesc foarte raţională şi va fi rodnică, pentru cine are talent şi nu se opreşte la superficie, confundînd neapărat tractorul cu viaţa nouă.

PERFECŢIUNEA ÎN ARTĂ

M-a întrebat cineva dacă un artist, în speţă un scriitor, e bine să neglijeze perfecţiile formale în favoarea fondului presupus adînc sau să lustruiască opera ca unghiile cu piatră ponce. Evident, mi-a fost greu să dau un răspuns imediat. Însă m-am gîndit mult la chestiune. Fapt este că problema priveşte numai pe omul cu vocaţie, pentru că neglijenţa ori lustrul sînt lucruri fără sens cînd e vorba de o producţie inexistentă. Operele naturii nu sînt niciodată desăvîrşite, adică de o lucrătură exactă. O figură omenească perfectă ne-ar produce efectul artificialului, ca şi chipurile de ceară. Epoca lui Canova a excelat în această fadoare de acurateţă. Opera de artă trebuie să pară ieşită din mîna omului, iar nu din maşină, şi o greşeală e uneori un accident fericit. Astfel glazura plesnită reticular a unui vas chinez, sau curcubeiele din sticla greacă dau un mare efect artistic. Dacă templele dorice ar fi făcute din aur luciu ar fi nişte bijuterii enorme, absolut insignifiante din punctul nostru de vedere. Asprimea şi duritatea materialului, tot ce aminteşte încă geologicul, cu toată supunerea la geometrie, contribuie la impresia estetică. Opera artistică este rezultatul luptei între raţiunea umană şi natură, dintre premeditaţie şi spontaneitate, şi această luptă trebuie să se vadă. Torquato Tasso este autorul celebrei epopei *Gerusalemme liberata.* Scrupule religioase, dar şi artistice, l-au împins să corecteze opera, s-o rescrie într-o limbă curată, fără tărîţe. Şi astfel s-a

it *Gerusalemme conquistata*, de care nici un editor cu scaun cap nu ţine seamă. Cervantes a scris o operă foarte puţin ınoscută, *Persilles y Sigismunda*, de care făcea mare caz, un l de roman de aventuri, interesant în felul lui, în care descrie ealistic ţinuturile glaciale. Efortul de fantazie şi de artă pură ıte învederat, însă *Don Quijote* a rămas biruitor. Pot să zic că mare operă de artă are un ce brutal şi, dacă mă-nţelegeţi ine, „trivial", fiind accesibilă cu alte cuvinte răspîntiei care e entă la marea idee, trecînd cu vederea crăpăturile. Dacă ıunţii ar fi absolut conici şi turnaţi în sticlă ar fi, cred, foarte dicoli.

Dar atunci să cultivăm „neglijenţa". Acest lucru nu e posibil entru un veritabil creator, şi nu trebuie să confundăm lipsa e poleială cu haosul. Creaţia este o clarificare a unei ordine ıtrevăzute în natură, este natura raţionalizată, devenită integibilă şi exemplară. Ceea ce te izbeşte într-o adevărată operă e artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia sponıneităţii. Fii sumar cît pofteşti, neglijent, chiar în detaliile priite de aproape, dar confuz nu e îngăduit să fii. Stendhal, care ı treacăt fie zis nu era poet de loc, ironizează uşor pe Balzac, resupunînd că întîi îşi redactează romanele „raisonnableıent", apoi le ornează „en beau style néologique" cu „ninge ı inima mea" — „et autres belles choses".

Nu pot să nu remarc, vai, că Stendhal nu prea cunoştea pe ʒalzac. A găsit, zice, un roman „L'Abbé Birotteau *de Tours*". ʾrobabil se gîndea la celălalt Birotteau, din *Le curé de Tours!* nsă treacă asta. Stendhal admiră stilul uscat, francheţa, naturaeţa, detestînd frazele „à effet" ale domnului de Chateauɔriand. Trebuie să recunoaştem că Stendhal are un chip banal le a descrie, care e de o mare sugestie. De pildă : „Lyon este ɔavat cu mici pietre ascuţite de forma unei pere : mi-e absolut mposibil să merg pe ele ; am aerul unui gutos". Prea bine! Ɔar această manieră prozaică şi aparent neliterară, folosită ıcolo unde trebuie, nu-i oare rezultatul unui geniu în fond literar ? Stendhal vorbeşte despre drumurile rele cu compeenţa şi limbajul unui căruţaş *(Mémoires d'un touriste)*, ceea ce eclamă o anume vocaţie, pentru că omul curent e distins şi, dealizînd, pierde imaginea exactă a obiectului.

Acum să-ntoarcem lucrurile şi pe faţa cealaltă. O neglienţă este şi excesul de metaforă, care duce la bombastic.

Balzac cade foarte des în enormitate şi tumefacţie la detalii oricît nu s-ar părea, intenţia lui este a unui poet. Turnînd clocote fiertura, aceasta se încheagă plină de băşici de spum Este imposibil totuşi să corectezi opera lui Balzac. Curăţită lustruită, ea ar rămîne ca un păun fără pene.

Deci, care e concluzia ?

Scrutează îndelung şi acut (dacă poţi), toarnă repede şi cl Dacă ai făcut o fiinţă cu aparat circulator, inima să-i bată bin De a ieşit nasul puţin prea lung, sau mîinile prea grosolan lasă-le în pace. Ablaţia excesului de nas poate fi mortală.

DESPRE MĂIESTRIE ŞI METAFORĂ

Spre maturitatea ei, poezia eminesciană de introspecţie se erilizează chiar şi de ceea ce numim de obicei „sentiment". a mînuieşte reprezentările cele mai descărnate, de pildă noıni de sentimente, adică schema lor abstractă, ori idei de din teoretic. Poezii de felul acesta mulţi le-ar numi „declative", dar efectul lor vibratoriu e considerabil şi, aparent, explicabil. Enigma acestei poezii „reci", hieratice, e ascunsă solemnitate şi gnomism, în acele sfere de ceaţă care înconră marile definiţii. *Cu mîne zilele-ţi adaogi* e o pagină de lozofie schopenhaueriană versificată: „Mai întîi de toate ebuie să admitem că forma aparenţei Voinţei, deci forma ieţii, a Realităţii este numai un Prezent, nu Viitor, nici Treut; acestea sînt numai în concept..." etc. O spune şi Petrarca ı *De vita solitaria*: „Ziua de mîine, abia venită, nu mai este nîine, căci îndată vine un alt mîine, fuge ca şi acesta şi vine ltă zi, care şi ea are un mîine..." etc. Şi Petrarca şi Schopenauer vorbesc reflecţiei, Eminescu, aşa de cursiv şi discursiv, ste, prin nu ştiu ce, poet: „Cu mîne zilele-ţi adaogi, / Cu ieri iaţa ta o scazi / Şi ai cu toate astea-n faţă, / De-a pururi, ziua ea de azi! / Cînd unul trece, altul vine..." etc.

Ideea fundamentală este, ce-i drept, abstractă, noţiunile nsă au funcţie de metafore. Demonstraţia cu adăogirea şi scălerea, omul care pleacă şi omul care vine precum păpuşile irculante la un orologiu din turnul unui burg, valurile ce se

izbesc egale, frunzele care cad din pom, moartea care vîră vistierie vieţile, totul e sistematizat pe o construcţie plasti totală, rezumată în imaginea „vîrtelniţei", obiect sfărîmicios mecanic. La baza poeziei stă un umor de idei.

Un astfel de umor cuprinde poezia *Criticilor mei.* La î ceput definiţia este sau pare rece şi formulează legea select naturale: „Multe flori sînt, dar puţine / Rod în lume o poarte, / Toate bat la poarta vieţii, / Dar se scutur mu moarte".

De reţinut că florile care se scutură prematur fără a roade reprezintă un tablou de natură în care vegetalele i proporţii fantomatic botticelliene, se mişcă într-o procesiu şi bat la porţile închise ale unei cetăţi. Urmează definiţia sa castică a poeziei, a cărei raţiune ar trebui să fie substanţ „E uşor a scrie versuri / Cînd nimic nu ai a spune, / Înşirîr cuvinte goale / Ce din coadă au să sune". Vorbirea noast noţională şterge în general procesele metaforice, Eminescu şt să le îngroaşe. A înşira cuvinte goale invoacă imaginea fruct lui sec, coada e fireşte rima, dar coadă au animalele, deci gî dul merge la simulacre cu maximă sonoritate caudală. Condiţ sufletească a poetului, şi anume viziunea unei lumi ideale, tăria emoţiilor e strecurată în explicarea teoretică a procesul de creaţie, sub chipul unei alte procesiuni, de fiinţe care strig la aceeaşi poartă şi bat în ea, în vreme ce Mintea, ca o pe soană îndatoritoare, întoarce, solicitată, capul şi urechile î toate părţile. Ele cer veşminte, deci sînt goale. Aceste metafor nu sînt ostentative şi le descoperim nu fără surpriză. Tot aş de abstractă, strofa următoare e o învinuire acoperită a obtu zităţii criticului, insensibil la simţirile adînci şi la procesul d creaţie. Şi aci însă „ochii de gheaţă" ai judecătorului aparţi concretului. Strofa din urmă defineşte invenţia verbală. Căde rea cerului pe cap e o catastrofă evocată foarte concret şi su gerînd cristal şi ţăndări.

Aşadar, o lege naturală, teorii estetice, procesul criticii amărăciunea izolării artistului de contemporani, bucuria crea ţiei, indignare, tristeţe, dispreţ, aceste şi atîtea alte idei şi stăr laterale ies pe rînd din simplele, dar de o fină ţesătură noţiuni

Capodopera satirei ideologice sentenţioase este *Glossa,* care printr-o demonstraţie voieşte a învedera mecanica lumii şi prin ea proasta întocmire socială a prezentului: „Viitorul şi

trecutul / Sînt a filei două feţe" etc. Poetul arată, ridicînd-o, o filă a caietului numit Viaţa. Faţa din stînga e trecutul, cea din dreapta viitorul. Cînd faţa reprezentînd acum trecutul era culcată sub ochii noştri, ea era prezent; cînd fila s-a întors pe faţa cealaltă, prezentul a devenit trecut iar viitorul prezent. Cine studiază bine caietul îşi dă seama că începutul e la fel cu capătul celălalt, oricînd viitorul făcîndu-se prezent şi prezentul trecut. Atenţia cititorului devine serioasă ca aceea a privitorilor scamatorului dintr-un tablou de Hieronim Bosch.

Gnomismul este aplicat în exemplele de mai sus la poezii de idei cu caracter polemic. El este folosit şi în compunerile de atmosferă sentimentală, pe care junimiştii la socoteau cantabile şi le cîntau în cor. Aceste romanţe, deconcertante prin simplitatea lor, exprimă stări elementare precum mîhnirea de a fi părăsit de iubită din *S-a dus amorul*, comprehensibile şi de ţăran şi de omul de la oraş. Întîiele cuvinte, „s-a dus amorul", sînt zguduitoare pentru omul simplu. *Amor, lacrimi, dor, moarte,* pure noţiuni pentru noi, au în sufletele simple o putere de propagare mult mai mare. Sufletul elementar e mai curînd refractar metaforelor şi colorilor, şi de aceea Eminescu a dat poeziei, pe cale instinctivă (fiind şi el un emotiv primar, însă artist), curgere noţională: „S-a dus amorul, un amic / Supus amîndurora, / Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora". Impresia profundă pe care aceste versuri o fac deopotrivă şi asupra omului cult pare inexplicabilă şi întîiul gînd aleargă la enigma tehnică. Cu atenţie descoperim o împletitură asociativă foarte savantă. „S-a dus amorul" e o propoziţie conceptuală de romanţă, dar „S-a dus amorul, un amic / Supus amîndurora" a introdus personificarea, încă vagă, suficientă totuşi spre a vedea între bărbat şi femeie o umbră mitologică. Este nu un Cupido, ci un Eros adolescent, putînd fi amic unor adulţi. Eros sugerează marile aripi. „Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora" cuprinde o solemnitate convenţională, aci neaşteptată, şi totdeodată începutul unei concretizări, căci spui adio unor fiinţe şi obiecte, care, cîntînd, pot fi şi păsări, frunze, ori, în fine, file de caiet.

Fără a părăsi discursul, poezia îngroaşă liniile metaforice: „Uitarea le închide-n scrin / Cu mîna ei cea rece, / Şi nici pe buze nu-mi mai vin, / Şi nici prin gînd mi-or trece". Scrinul e o mobilă romantică sumbră, un mausoleu de lemn. Uitarea cu mîinile reci e femeie, într-un interior vetust, închizînd sertarele

scrinului. Ideea funebră se dezvoltă prin trecerea de la sicriul de lemn al scrinului la ideea de groapă : „Atîta murmur de izvor, / Atît senin de stele, / Şi un atît de trist amor / Am îngropat în ele !“ Fireşte, conceptual şi pe înţelesul tuturor, poetul spune că poeziile cîntau murmurul izvoarelor, stelele şi dragostea. Simţurile percep izvoarele prăvălindu-se în groapă, peste ele stelele şi cu ele şi cadavrul întraripatului Amor. Noţiunile sînt mînuite ca lucruri spaţiale. Măiestria lui Eminescu constă în faptul de a fi simultan terestru şi astral şi în acela, neobişnuit, de a ascunde imaginile spre a nu răpi omului simplu voluptatea noţiunilor curente de sentimente, în vreme ce poetul inabil face paradă excesivă de metafore.

IARĂŞI DESPRE MĂIESTRIE

— Tovarăşe profesor, aţi scris de curînd despre măiestrie, ingenuitate, spontaneitate şi altele. Alţii parcă spun altfel. Care este, în definitiv, adevărul ?

— Stimabile, toţi sîntem de acord că la ordinea zilei este de a cere artistului mai mult *efort artistic*. Mulţi tineri mă întreabă dacă compunerile lor sînt bune şi, dacă nu, de ce nu sînt bune. Ei, adaugă, au scris aşa cum au simţit. Evident, asta n-ajunge. Noi le facem critica, ei urmează a-şi face, cu ajutorul timpului şi al experienţei, autocritica. Fapt este că un artist adevărat nu se grăbeşte să-şi expună ori să-şi publice opera. Sînt scrieri imperfecte care mai au nevoie de travaliu artistic şi unele de-a dreptul ratate. Nu există artist oricît de mare care să nu fie inegal.

— Aş vrea totuşi să ştiu cum se naşte opera artistică, prin „operaţie mintală“, „reflecţie“, „deplină luciditate“, cum zice tov. Al. Philippide, sau prin spontaneitatea concepţiei şi expresiei, „în chip firesc şi de la sine, fără nici o pregătire şi pe negîndite“, cum afirmă acelaşi că ar pretinde unii ?

— Ştii din *Istoria literaturii româneşti* cît preţuiesc pe colegul şi amicul meu Al. Philippide. Între el şi mine nu e nici o deosebire esenţială de vederi, şi în privinţa asta subscriu din tot spiritul la articolul său *Spontaneitate şi concepţie*. Mă deosebesc în cîteva chestiuni mărunte de vocabular estetic, care pot crea confuzii în minţile celor fără pregătire filozofic-estetică.

Nu de mult a apărut o cuvîntare a colegului Philippide despre mine, pe care eu o iau ca o politeţă, dar unde spune aşa: „Călinescu dispune de o facultate asociativă puţin obişnuită, care, în chip *spontan, firesc,* de loc căutat, de loc forţat, apropie, pentru a crea contraste surprinzătoare, cele mai disparate lucruri, acordîndu-le între ele şi realizînd astfel armonii noi". Va să zică, şi Philippide foloseşte cuvintele *spontan, firesc,* însă în alt înţeles decît acela cu care le foloseşte în articolul sus-pomenit, unde vorbeşte de cei care cred că opera iese de la sine, fără măiestrie. El vrea să spună aşa: Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera pare spontană, firească, necăutată şi neforţată, netrasă cu forcepsul. E ceea ce am spus şi eu, utilizînd expresiile „ingenuitate", „sinteze spontane". Sînt cuvinte intrate în uz, pe care nu le poţi stîrpi, cum e, de pildă, „inspiraţie". Dacă înţelegi prin el a-ţi pune degetul la frunte şi a aştepta glasul unei divinităţi obscure, atunci, hotărît, o asemenea pasivitate solemnă nu duce la nimic. Dar dacă îţi dai seama că tensiunea artistică n-a fost împinsă pînă la capăt, aşa încît opera să se întrevadă clară şi cu aparenţa spontaneităţii, firescului, lucrului nechinuit şi neforţat, atunci, nu-i discuţie, eu, ca să nu implic pe alţii, public aci adesea lucruri neinspirate, chinuite, forţate, pe care am sentimentul că cititorii mi le iartă în aşteptarea momentelor fericite.

— Atunci, tovarăşe profesor, care sînt chestiunile mărunte în care vă deosebiţi?

— Întîi notează un element primordial, prin care ne apropiem: autorul trebuie să aibă talent. Nu vorbim surzilor despre muzica sferelor. De aceea mie mi-e teamă ca unii să nu înţeleagă că, fără vocaţie, numai prin *reflecţie,* prin sîrguinţă compoziţională şi filologică, pot crea opere artistice. În estetică, după o experienţă plurimilenară, s-a ajuns la cîteva adevăruri solide, exprimate uneori metaforic şi mitologic, dar la care nu e sănătos să renunţăm. Noi admitem ca legitate fundamentală a universului materialismul dialectic. Încolo, aşteptăm rezultatele ştiinţelor ieşite din studiul concret al fenomenologiei. Aşa şi în materie de literatură. Ideologia unei opere capătă consistenţă pe măsura valorii artistice, şi, în consecinţă, reclamăm de la autorul cu talent mai mult travaliu artistic. Încolo, nu ne putem amesteca în lucrările de laborator. Iar în materie estetică, un lucru e stabilit. Facultatea care prezidă la creaţie este *fantazia artistică,* iar nu reflecţia.

— În ce stă deosebirea ?
— În foarte puţin şi în enorm de mult. Fantazia e darul de a vedea concret universalul, deci palpabil, nemijlocit ; reflecţia : facultatea de a lega subiectul şi predicatul într-o judecată. Şi arta şi ştiinţa sînt forme de cunoaştere, una însă la nivelul plastic al percepţiei, alta la nivel abstract, raţiocinant. Dacă folosim expresiile : reflecţie, luciditate, operaţie mintală, apare primejdia ca cineva să ne propună să sculptăm omul marţian fără să-l fi văzut, sau ca un poet în perspectivă să-şi închipuie că, avînd înainte un manual de prozodie şi numeroase tratate de estetică şi bătîndu-şi mult capul, poate, fără a pune în funcţie *fantazia*, percepţia generalizatoare, consecutivă experienţei, să nască opere vii. Zadarnic învîrtim condeiul şi ne pierdem vremea, din curata reflecţie nu iese nimic. De aceea noi toţi trimitem pe artist pe şantiere să cunoască viaţa şi oamenii, ştiind că arta este o oglindire a vieţii. Prin urmare, doi sînt termenii ce trebuiesc împreunaţi concret şi cu valoare universală : *viaţa* şi *arta*. Viaţa fără artă e fenomenologie primă, arta fără viaţă este artificiu, universalitate fără fantazia concretizatoare, estetism. Admit că procesul creator e conştient, nu însă discursiv.
— Tov. Al. Philippide socoteşte că se exagerează asupra sentimentului, care în fond e trăire, sinceritate.
— El are dreptate. De la clasici pînă la Paul Valéry, toţi, în definitiv, şi-au dat seama de natura emoţiei artistice, care nu se confundă cu emoţia practică. Însă ultima fără prima nu-i cu putinţă. Totul e să nu ne exprimăm astfel încît tinerii să înţeleagă că putem înlocui emoţia (care e în fond viaţa) prin manopere de meşteşugar. Disperarea directă e atît de copleşitoare, încît artistul nu are linişte de a crea. Ea reprezintă un moment biografic, valabil numai pentru el, nominal. Abia după ce durerea se filtrează şi se obiectivează, devenind un universal, apare şi opera de artă. De aceea se vorbeşte nu rareori de „răceala“ artistului, ca de o însuşire maximă, mai capabilă a produce comoţie decît efuziunea. Mozart, Beethoven au suferit biograficeşte, însă fiind mari artişti universalizatori au rămas cu o vibraţie intensă şi calmă, pe care au mînuit-o rece prin arta muzicală. Marele artist vorbeşte către mine, tine şi el, părînd că se uită pe sine, dar de fapt a trăit şi ca individ ceea ce cîntă pentru toţi.

Acum cred că e momentul de a rezuma procesul artistic Condiţie preliminară : talentul. Pe urmă vine gestaţia, care s supune legii cauzalităţii ca şi sarcina uterină. Pornind de l viaţă, artistul e într-o continuă tensiune, e obsedat de subiectu lui, în conştient şi, foarte adesea, şi în subconştient. A te piron la masă într-un efort lucid disperat nu-i cuminte. Raţiunea i locul fantaziei, spiritul creator se sperie. De aceea artistul las schiţa în mapa de hîrtii, se face că uită ideea, trece la alt preocupări filozofice, ştiinţifice, civice. Însă ideea, insidioasă nu-l uită ea pe el. Ea se joacă cu artistul ca mîţa cu şoarecel pînă ce-l devoră. Inspiraţia, frenezia, furia de care vorbes anticii şi esteţii mai vechi nu sînt decît metafore pentru a de-signa clipa cînd simţi că ai prins opera în definiţia ei fun-damentală, clară şi concretă, cînd opera *magistrală în conţinu-tul ei* este aproape un fapt împlinit, cînd, cu blocul de mar-mură înainte, artistul de Renaştere, care nu uza de mulaje ş machete, vede statuia şi nu-i mai rămîne decît să dea prisosu pietrei la o parte. Caragiale, la a cărui măiestrie se face de aluzie, îşi dădea seama perfect de acest proces. El nu se urnea la scris decît după ce personajele întrevăzute veneau la ure-chea sa şi-i şopteau replicile memorabile. Astfel opera se con-cepea după legile naturale înseşi. După naştere urma „perie-tura“, „scăldatul în multe ape“, procedee de măiestrie sau mai bine zis de industrie formală de natură filologică. Crezi că Dante cînd pomeneşte de „inspiraţie“ şi alţii de „frenezie“ gîndeau altfel ? Poezia curtenească cu ale sale „legi de amor“, stilul „dulce“ se întemeiau pe un cod rigid de simboluri şi pe forme stricte. *Divina commedie,* enciclopedie a gîndirii şi so-cietăţii medievale şi construcţie de o geometrie perfectă, nu s-a născut fără o lungă elaboraţie (unele opere se nasc la nouă luni, altele la 99), şi cu toate acestea e clar că atunci cînd Dante a văzut *Commedia* limpede configurată înaintea ochilor săi, a simţit că a venit momentul ieşirii ei la lume, s-a simţit inspirat, în faţa unei opere spontane, fireşti şi neforţate. Despre rest vezi articolul meu *Măiestria.* La revedere, stimabile.



NOTE BIBLIOGRAFICE

Curs de poezie — A apărut mai întîi în „Adevărul literar și artistic", 1937, nr. 884, 14 nov., p. 9 (cap. I, cu titlul *Intre estetică și critică)*; 1938, nr. 906, 17 apr., p. 5 (cap. II); 1938, nr. 907, 24 apr., p. 5 (cap. III); 1938, nr. 911, 22 mai, p. 5 (cap. IV); 1938, nr. 912, 29 mai, p. 5 (cap. V); 1938, nr. 913, 5 iunie, p. 5 (cap. VI); 1938, nr. 914, 12 iunie, p. 5 (cap. VII). Reprodus în vol. *Principii de estetică,* 1939, cu mici modificări și avînd adăugate o prefață și o bibliografie.

Tehnica criticii și a istoriei literare — A apărut mai întîi, în trei capitole, în „Adevărul literar și artistic", 1938, n-rele 908, 910, 917 bis, 1 mai, 15 mai, 3 iulie. Numai primele două capitole au fost incluse în vol. *Principii de estetică,* 1939, cu mici modificări și adaos de note.

Universul poeziei — Cele mai multe capitole au apărut și separat, astfel: Cap. I *Simbolurile,* în „Lumea", 1945, nr. 5, 21 oct. (cu titlul *Universul poeziei*), și în „Națiunea", 1947, nr. 512, 15 dec., p. 2; Cap. II *Focul,* în „Vremea", 1943, nr. 729, 19 dec., p. 19 (cu titlul *Lumînările*), și în „Națiunea", 1947, nr. 527, 25 dec., p. 2; Cap. III *Apa,* în „Națiunea", 1948, nr. 548, 26 ian., p. 2; Cap. IV *Regnul animal,* în „Națiunea", 1948, nr. 560, 8 febr., p. 2; cap. VII *Anatomia îngerilor,* în „Lumea", 1945, nr. 2, 7 oct., p. 8; Cap. VIII

Anatomie umană, în „Lumea", 1945, nr. 2, 30 sept., p. 8 (versiune deosebită, cu titlul *Părul și unghiile*) ; Cap. X *Mașinile*, în „Lumea", 1945, nr. 3, 14 oct., p. 8 (versiune deosebită, cu titlul *Vehiculele*) ; Cap. XI *Mobilele*, în „Vremea", 1943, nr. 724, 7 nov., p. 7. Reprodus în ultima formă în „Jurnalul literar", 1948, nr. 4—5, p. 1. Manuscrisul acestei ultime forme se află în arhiva scriitorului și a fost folosit pentru stabilirea textului, înlăturîndu-se greșelile de tipar din „J.L."

Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică — „Jurnalul literar", 1947, nr. 1, p. 1.

Simțul critic — „Viața literară", 1927, nr. 40, 5 martie, p. 1.

„Echilibrul între antiteze" — „Viața literară", 1927, nr. 42, 19 martie, p. 1.

Valoare și ideal estetic — „Sinteza", 1927, nr. 1, aprilie, p. 2.

Notă despre așa-zisa „subiectivitate" — „Vremea", 1944, nr. 742, 26 martie, p. 6. Înglobat în Prefața *Istoriei literaturii române (Compendiu)*, ed. 1945 și 1946.

Ce este „impresionismul"? — „Lumea", 1945, nr. 1, 30 sept. p. 1.

Critică și creație — „Viața românească", 1958, nr. 4, aprilie, p. 111. Am confruntat textul și cu manuscrisul aflat în posesia lui Geo Șerban.

Poezia „realelor" — „Jurnalul literar", 1948, nr. 4—5, p. 71. Am confruntat textul și cu manuscrisul aflat în arhiva scriitorului.

Domina bona — „Jurnalul literar", 1947, nr. 2, p. 1.

Reflecții mărunte asupra romanului — „Viața românească", 1957, nr. 6, iunie, p. 7.

Arta literară în folclor — A apărut mai întîi în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1962, nr. 3—4, p. 369. Reprodus în *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Academiei, 1964, p. 200.

Clasicism, romantism, baroc — A apărut mai întîi în „Vremea", 1944, n-rele 740, 741, 742, 12, 19 și 26 martie. Reprodus cu mici modificări ca prim capitol în *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. I, 1946, și ed. II, 1964.

Sensul clasicismului — „Revista Fundațiilor regale", 1946, nr. 2, febr., p. 248.

Naturalism — „Contemporanul", 1956, nr. 23 (505), 8 iunie, p. 1 (la „Cronica optimistului").
Idealism, suprarealism — „Contemporanul", 1956, nr. 26 (508), 29 iunie, p. 1 (la „Cronica optimistului").
Ce este realismul? — „Contemporanul", 1961, nr. 31 (773), 4 aug., p. 1 (la „Cronica optimistului").
Notații de lector — „Contemporanul", 1958, nr. 12 (598), 28 martie, p. 1 (la „Cronica optimistului").
Despre pathos — „Contemporanul", 1960, nr. 19 (708), 6 mai, p. 1 (la „Cronica optimistului").
Perfecțiunea în artă — „Contemporanul", 1960, nr. 38 (727), 16 sept., p. 1 (la „Cronica optimistului").
Despre măiestrie și metaforă — „Contemporanul", 1963, n. 1 (847), 4 ian., p. 1 (la „Cronica optimistului").
Iarăși despre măiestrie — „Contemporanul", 1963, nr. 3 (849), 18 ian., p. 1 (la „Cronica optimistului").

CUPRINS

Redactor : ANDREI RUSU
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

Dat la cules 14.03.1968. Bun de tipar 17.08.1968. Apărut 1968. Tiraj 10180 ex. Broşate 9090 ex. Legate 1/1 1090 ex. Hîrtie tipar înalt tip B de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 24,02. Coli tipar 27. Planşe tipo 1. A. nr. 1168/1968. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—96.

Tiparul executat sub comanda nr. 80 211 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti — Republica Socialistă România

COLE

Miner

GEORGE CĂLINES

Principii de estet

SĂ MĂ POT ENTUZIASMA, SĂ MĂ POT ÎNVINGE ÎN SLĂBICIUNILE MELE, SĂ MĂ ÎNFRĂŢESC CU OPERA DE ARTĂ ŞI S-O COMUNIC APOI CU TOATE MIJLOACELE, CU GESTUL SAU CU VORBA, PE CALEA IDEILOR SAU A IMAGINILOR, ACESTA ESTE DARUL ESENŢIAL. FĂRĂ STATORNICIE A PRINCIPIILOR, FĂRĂ DEMNITATE CRITICĂ, FĂRĂ, ÎN SFÎRŞIT, ACEA CHEZĂŞIE CĂ JUDECATA MULTIPLELOR OBIECTE SE FACE CU O MĂSURĂ COMUNĂ, CI NU ÎN LEGĂTURĂ CU VICISITUDINILE ISTORICE SAU NUTRITIVE, NU POATE FI AUTORITATE. ACTIVITATEA CRITICĂ ESTE FIREŞTE ŞI IMPRESIE, DAR NU ARBITRARIETATE. ATÎT AFIRMI CÎT EXPLICI. NUMAI O CONCEPŢIE ÎNALTĂ DESPRE ARTĂ ÎMI POATE DA MIE ARDOAREA ŞI STATORNICIA EI.

G. CĂLINESCU

Lei 10